Biblioteca de art

350

Artă și gîndire

arte și idei

Arte și idei este o lucrare cu caracter istoric, în sensul că structura cărții se bazează pe evoluția în timp a culturii apusene, din Egipt și antichitatea clasică, trecînd prin Evul Mediu și Renaștere, pînă la lumea modernă. În limitele cronologice generale ale istoriei occidentale, conținutul cărții a fost elaborat selectiv, astfel încît să asigure acel tip de concentrare intensă asupra coincidenței de timp, loc și idee, asupra complexelor de numeroși factori corelați care fac ca o perioadă istorică să fie semnificativă din punct de vedere cultural și care, pe scurt, au creat ceea ce noi acum, privind în urmă, putem numi **stiluri.**

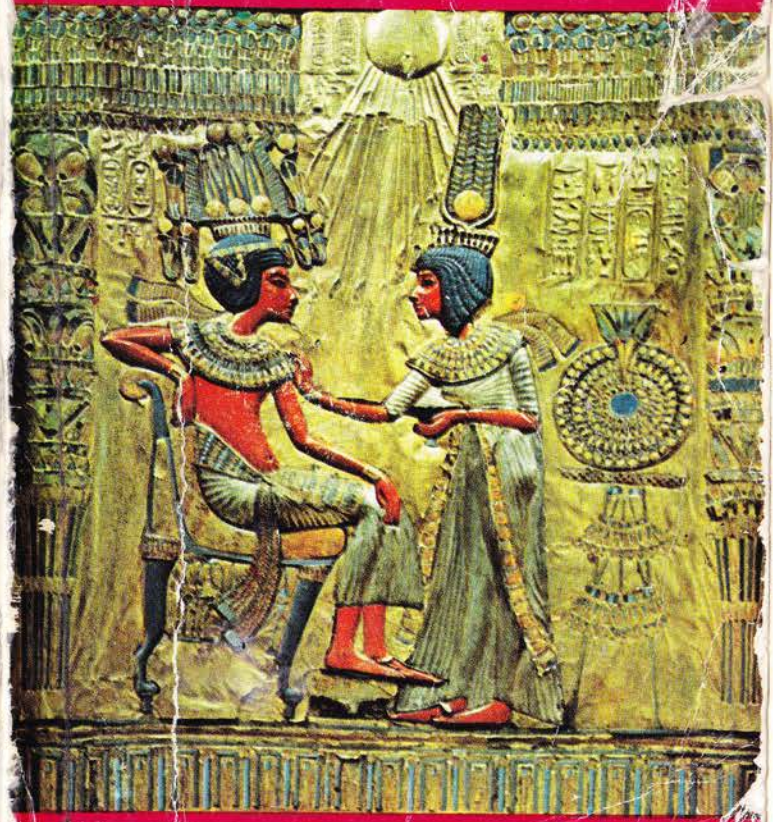
WILLIAM FLEMING

Vol. I și II, lei 68

XV
753
135025

m Fleming

arte și idei



Editura Meridiane

WILLIAM FLEMING
Arts and Ideas

Copyright © 1974 by Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

William Fleming

arte şi idei

Volumul I

Traducere de
FLORIN IONESCU

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași
C0011870

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1983

135025

Pe copertă:
Tronul lui Tutankhamon
(imagine de pe spătar), de la Teba.
c. 1365 î.e.n.
Muzeul egiptean, Cairo

PREFAȚA AUTORULUI

O eră ca a noastră, a cărei societate existențialistă nu încetează a se întreba despre sensul existenței umane și a încerca să descrie inefabila experiență a trăirii, trebuie privită ca matură, coaptă în sensibilitatea ei fundamentală față de umanism. În această ediție, *Arte și idei* rămîne o lucrare profund îndatorată tradiției mereu reînnoite a culturii umaniste în lumea occidentală, implicațiilor acelor capodopere de autorealizare culturală găsite în pictură, sculptură, arhitectură, literatură, filosofie și muzică. *Arte și idei* se constituie într-o istorie a principalelor stiluri de artă occidentală ce s-au cristalizat în marile centre de civilizație în momente de înflorire culturală. Astfel, anumite opere de artă ocupă locuri de frunte în prezentarea întreprinsă, dar ele sînt examinate și în raporturile lor reciproce, ca și pe fundalul ideilor și curentelor ce însufleteau viața socială și vremea creării lor. În ediția de față, artei moderne — mai ales în acea parte a ei care continuă pînă în prezent — i s-a acordat un loc mult sporit comparativ cu edițiile precedente. Aceasta este o recunoaștere a puternicului impact al comunicațiilor contemporane în legarea atît de deplină a trecutului de prezent, încît și cele mai schematice abstracții, ca și lucrările avansate sub raport conceptual, își afirmă formele lor radicale mulțumită unei sensibilități moderne a cărei viziune este pătrunsă de conștiința, adesea neafirmată, dar neîndoios atot-

prezentă, a întregii tradiții care a produs-o. Prezentul a devenit, într-adevăr, un istoric continuu astăzi, iar abundența de material introdus în noul capitol despre stilurile artistice după 1945, cu accentul pe scena newyorkeză, stă mărturie bogăției ce ne înconjoară și calității perene a marii abundențe culturale de care ne bucurăm astăzi.

Istoria omului este mult mai mult decît suma victoriilor și eșecurilor lui militare, politice și economice. Încă din vechime Aristotel punea adevărul poetic înaintea simplei precizii istorice. Pentru a înțelege spiritul și viața interioară a unui popor — bucuriile, valorile și năzuințele ce îl fac să considere că viața e suportabilă și că ea are un înțeles — trebuie să-i cercetăm arta, literatura, filosofia, dansul și muzica, întrucît acestea sînt uneltele prin care omenirea își dă propria măsură, mijloace de expresie ce ne oferă imaginea reală a experienței umane, trăită prin percepții și senzații atît raționale, cît și iraționale. Privită în contextul vremii și locului ei, al ideilor care au generat-o, cultura umanistă devine limbajul simbolic în care artiștii creatori s-au adresat comunității umane și prin care ei continuă să-și transmită, cu o uimitoare forță de invenție și de convingere, gîndurile, visările, comentariile sociale, observațiile satirice, mărturisirile și sistemele de idei. Monumente, catedrale, mozaicuri, epopei, piese de teatru, sonate și cîntece, toate ilustrează măsura în care omul — în triumfurile și eclipsele sale — a ajuns la civilizație. Un studiu al artelor în raport cu viața și epoca ce le-au generat oferă nu numai o înțelegere mai amplă și mai adîncă a comportării umane în trecut, dar și o percepție mai fidelă, mai îmbogățită a prezentului, ca și o imagine a viitorului destinat fiecărei generații.

Arte și idei este o lucrare cu caracter istoric în sensul că structura cărții se bazează pe evoluția în timp a culturii apusene, din Egipt și antichitatea clasică, trecînd prin evul mediu și Renaștere, pînă la lumea modernă. Totuși, în limitele cronologice generale ale istoriei occidentale, conținutul cărții a fost elaborat selectiv, astfel încît să asigure acel

tip de concentrare intensă asupra coincidenței de timp, loc și idee, asupra complexelor de numeroși factori corelați care fac ca o perioadă istorică să fie semnificativă din punct de vedere cultural și care, pe scurt, au creat ceea ce noi acum, privind în urmă, putem numi *stiluri*.

Pentru a da coerență istorică acestei ample analize, s-au elaborat tabele cronologice, plasate la sfîrșitul capitolelor. Ele sînt ca un fel de programe teatrale, informînd despre date, evenimente și despre locul acțiunii, ca și despre distribuția actorilor, despre piesele din diferitele perioade stilistice. Părțile introductive ale capitolelor trasează cadrul pentru activitatea creatoare ce va fi prezentată. În sfîrșit, paragrafele despre idei încearcă să abordeze complexitatea motivației interpretării și sensului.

Această nouă ediție se bazează pe ceea ce considerăm a fi cele mai bune trăsături ale ediției a III-a (1968) și ale versiunii mai scurte intitulate, din simplul motiv de a face o distincție, *Artă, muzică și idei* (1970). Adică, lucrarea a fost considerabil amplificată dincolo de frugalitatea volumului prescurtat, reținînd totodată ceva din concizia ce părea a fi un progres față de ponderea superioară a celuilalt volum, mai amplu, dar mai puțin selectiv. Prezenta versiune, de pildă, conține 439 reproduceri în alb-negru, reprezentînd un spor de peste 100 față de volumul „esențial" publicat sub titlul *Artă, muzică și idei*. Totodată, conceptul de selectivitate a fost extins și aplicat la ilustrația cărții, în sensul că am reprodus numai acele opere de artă vizuală efectiv discutate în text.

Și mai semnificative sînt, pe de altă parte, cele cîteva aspecte sub care lucrarea a fost restructurată și extinsă, astfel încît demersul ei specific să fie și mai convingător în privința temeiniciei realizărilor umanistice ale omului pentru viața din zilele noastre. Cel mai izbitor și mai substanțial adios, firește, îl găsim în capitolul 22, devenit acum cel mai mare din întreaga carte și primul consacrat scenei americane, New Yorkului acelei mari în-

 floriri culturale ce s-a produs acolo în anii de după

al doilea război mondial. Dar adaosuri, precizări și îndreptări pot fi găsite pe alocuri în întreaga carte. De pildă, recenta sinteză a datelor arheologice realizată de Rhys Carpenter ne aduce date suplimentare despre Partenon; în capitolul despre Roma antică, explicarea arcului și a implicațiilor lui constructive și estetice a devenit mai expresivă; același lucru și în cazul sistemelor de bolți gotice; în capitolele despre Renaștere se accentuează mai mult asupra lui Leonardo și se reproduce un desen științific al său; se adîncesc mai mult aspectele emoționale și psihologice ale artei lui Watteau; în tratarea operei lui Beethoven apare o nouă analiză a formei de sonată; în secolul al XIX-lea se dă mai multă atenție picturii engleze și influenței exercitate de ea mai tîrziu asupra celei continentale; unele surse ale abstracționismului din secolul al XX-lea sînt plasate acum în arta lui Gauguin și a nabiștilor; iar în întreaga lucrare ilustrațiile cu caracter arhitectural includ acum și planuri. În sfîrșit, pentru prima oară apare un glosar, destul de cuprinzător, ca mijloc auxiliar pentru înțelegerea textului.

În pregătirea primei ediții și apoi, după publicarea ei în 1955, trecînd prin revizuirile și adaptările ulterioare, am fost mult ajutat de numeroși profesori, colegi, studenți și prieteni, ale căror contribuții la realizarea acestui proiect s-au dovedit inestimabile. Această mulțime de binevoitori cuprinde pe profesorii Robert Branner, Kenneth J. Conant, Mario del Chiaro, Homer F. Edwards, Colin Eisler, Hardin Goodman, Evelyn Helmick, Anne Hoene Hoy, John Knowlton, Don Murray, Sidney Thomas, Cornelius Vermeule și Audrey V. Wilson. Abraham Veinus, distinsul meu colaborator de la Universitatea din Syracuse, a făcut numeroase sugestii privind tratarea muzicii contemporane. De la David Tathan și Frank Macomber am primit observații subtile asupra multor probleme din lucrare. Ronald Komrowski și Jean K. Wolf au lucrat asiduu pentru a face din glosar substanțiala anexă pe care acesta o constituie. Sînt bucuros că pot mulțumi personalului editurii Holt, Rinehart și Winston pentru străduința și dăruirea cu care au contribuit la apariția prezentului volum. Redactorul Dan Wheeler a purtat o povară uriașă în toate fazele pregătirii cărții, fiind sprijinit de competenta muncă a Patriciei Kearney, redactorul adjunct, a Marlenei Rothkin Vine, creatoarea adecvatei prezentări grafice a cărții, și a lui Joan Curtis, care a procurat ilustrațiile. Tuturor acestora le exprim din inimă recunoștința mea.

W.F.

Syracuse, N. Y.
Martie, 1974

Partea I

LUMEA ANTICĂ

1. Geneza artelor

IMPULSUL CREATOR

Omul este un animal creator. Sursa creativităţii sale se află în imaginaţie, care se manifestă prin proiectarea de imagini. Acest lucru îl ştia foarte bine autorul Cărţii Facerii atunci cînd descria crearea omului. „Apoi Dumnezeu a zis: Să-l facem pe om după chipul Nostru, după asemănarea Noastră". Cuvintele cheie sînt „a face", a crea, şi „chip", imagine. Principiul divin, aşadar, este creativitatea. Şi dacă Dumnezeu e conceput ca forţă creatoare, iar omul este creat după chipul lui, rezultă că şi omul are puteri creatoare proprii, că el, la rîndul său, îşi creează zeii, ideile, idealurile, artele după propriu-i chip omenesc. Din nimic omul-artist plăsmuieşte un chip, tot din nimic el dă naştere fiinţei, din haos el aduce ordine, prin selecţie el stabileşte relaţii. Arta, deci, este limbajul în imagini prin care omul îşi comunică ideile, concepţiile despre sine, despre semenii săi şi despre universul său.

Multe şi felurite sînt feţele artei, iar împreună ele dezvăluie imboldurile şi năzuinţele fundamentale ale omenirii. Căutarea unor privelişti numeroase ori sunete care să încînte simţurile este doar una dintre aceste numeroase feţe. Omul cavernelor a desenat, poate, animale pentru a-şi ascuţi privirea înainte de vînătoare. Membrii tribu-

rilor africane își puneau măștile strămoșilor spre a fi ajutați de puterea acestora în lupta pentru existență. Băștinașul australian plăsmuia idoli și fetișuri care să-l apere de duhurile rele. Șamanii intonau formule magice pentru a vindeca. La vreme de secetă indienii americani executau dansuri aducătoare de ploaie. Regii egipteni și-au clădit și împodobit mormintele pentru a avea tot ce le trebuie și dincolo de moarte.

Prin monumente, statui, picturi, ritmuri de dans și sunete muzicale omul exprimă divinitatea zeilor săi, puterea cîrmuitorilor săi, forțele naturii. Căci arta începe în mituri și magie, în plăsmuirea de chipuri și imagini, în morminte și temple, în strigăte de luptă și vaiete de suferință, în chemări de dragoste și cîntece de muncă. Iar căutarea artistică duce spre peșteri întunecate și țărmuri însorite, spre sanctuare și castele, spre sălașele celor vii și ale celor morți. Fie că își înjghebau adăpost într-o peșteră, ori alegeau locuri potrivite pentru rituri religioase, ori își îngropau morții, ființele omenești, prin artă, abordau naturalul și supranaturalul, realul și irealul, văzutul și nevăzutul, trecutul și viitorul, tranzitoriul și eternul. „Ce a fost va mai fi și ce s-a făcut se va mai face: nu este nimic nou sub soare." Așa spune înțeleptul autor al Ecleziastului, căci istoria e ca o oglindă pentru om, pentru prezentul și viitorul lui la fel ca pentru trecut, pentru realizările lui ca și pentru ce-i stă în putere. Căutarea începuturilor este de fapt căutarea unor continuări, întrucît numai știind de unde vine poate omul ști unde se duce. Trecutul nu este niciodată, în fond, abandonat, ci numai înglobat și, pînă la urmă, depășit. Căci istoria omenirii seamănă cu conceptul de continuitate al filosofului francez Henri Bergson — o desfășurare necontenită a trecutului, care mușcă din viitor și crește pe măsură ce înaintează.

Primele manifestări ale omului în artă sînt învăluite în negura preistoriei. Căutîndu-și adăpost în peșteri sau în bordeie, omul primitiv făcea arhitectură. Omul construiește ca să-și adăpostească trupul și ca să aibă un refugiu spiritual, ca să asi-

gure locuință familiei sale și lăcaș pentru zeii săi. De cînd și-a văzut fața sau a privit vreo scenă reflectată într-un ochi de apă liniștit, omul a fost cuprins de dorința de a crea un chip uman sau o imitație a naturii. Fluierele din os sau din trestie, ca și bețele de tobă găsite în peșteri și morminte ne vorbesc despre puterea sunetului de a crea stări sufletești și evoca pașii omului și ai fiarelor în rituri tainice.

ÎNCEPUTURI DIN EPOCA DE PIATRĂ

Mai vechi decît orice alte forme de artă existente sînt desenele rupestre făcute de omul paleolitic în peșterile din sud-vestul Franței și de pe coasta nordică a Spaniei. Deși creații orale, formule magice, povești de război și cîntece de dragoste au înflorit, fără îndoială, în vremurile de demult, poezia și muzica, pentru a supraviețui, au trebuit să aștepte apariția alfabetului și a notației muzicale. Picturi parietale și figurine de piatră cioplită, totuși, există în peșteri ce erau locuite în paleolitic, adică acum 20.000 de ani.

Prin vraja imaginilor, omul străvechi aborda problemele vînătorii și ale supraviețuirii, probleme de viață și de moarte, de existență și de dispariție (fig. 1). Artistul din caverne reprezenta ceea ce văzuse în realitate, cu un ochi atît de ager și cu o pătrundere atît de perceptivă, încît societățile culte de mai tîrziu n-au depășit niciodată forța pură a mesajului pictural rămas din preistorie. Grupurile animaliere ca și viețuitoarele individuale viguros pictate sau sculptate pe pereții și tavanele peșterilor ne vorbesc despre existența precară a omului primitiv într-o lume dominată de forțe sălbatice. El realizează aceste animale uimitor de veridice conturîndu-le și hașurîndu-le cu cărbune, pentru a adăuga apoi culoarea, în argilă brun-roșcată și ocru-galbenă. Deși caii și antilopele apar în grupuri, tehnica grupării figurilor ori a organizării compoziționale a imaginilor pare să fi

avut puțină importanță sau chiar de loc. Și nici

că ornamente ori decoraţii nu sînt concepute aceste picturi sau reliefuri. Plasarea lor în grote subterane inaccesibile ne sugerează sanctuare unde se desfăşurau ritualuri magice. Urmele lăncilor aruncate în picturi indică şi ele rituri primitive de vînătoare. Pentru omul cavernelor arta slujea viaţa, arta era totuna cu realitatea, iar imaginea era animalul însuşi. Imitînd cu exactitate prada, omul dobîndea puteri asupra ei. El încerca astfel să creeze o dublură şi apoi s-o atace, ceea ce avea să-i permită încolţirea prăzii propriu-zise. La fel de importantă ca procurarea hranei era perpetuarea speciei, dar în arta cavernelor chipul omenesc apare mult mai rar decît animalele. Totuşi, ne-au rămas din acele timpuri unele sculpturi reprezentînd femei. Faţa fără trăsături a figurinei cunoscute ca *Venus din Willendorf* (fig. 2), posibil un simbol al fertilităţii, vădeşte mîndrie şi satisfacţie, aplecată aşa cum e peste sînii ei mari, pe care îi cuprinde cu nişte braţe firave. Cum animalele-femelă par să fi fost aproape totdeauna pictate ca gestante, iar aceste femei, cu şoldurile lor cărnoase, cu pieptul bogat şi cu caractere sexuale exagerate, sînt înfăţişate ţinînd cornuri ale abundenţei din coarne de zimbru, figurinele dovedesc probabil existenţa unui cult al fecundităţii.

Reprezentările realiste de animale şi oameni nu mai slujeau nevoilor societăţilor complexe de mai tîrziu. Pentru acestea, semnele şi simbolurile serveau mai bine decît realitatea spre a zugrăvi forţe nevăzute ale vîntului şi stihiilor, duhurile bune sau rele, sufletele celor morţi. Masca reprodusă în figura 3 era menită a fi purtată de un membru al unui trib african în timp ce dansa la lumina focului în acompaniament de tobe. După ce am văzut arta din peşteri, această mască ne pare o deformare a realităţii. Gura mică, rotundă şi scoasă în afară, ochii mari, nasul lung şi triunghiular — toate acestea nu sînt însă menite să înfăţişeze un om viu, ci să invoce un duh invizibil. Întruchipînd o prezenţă nevăzută, executînd paşi şi gesturi rituale, membrii tribului puteau

veni în contact cu ritmurile vitale şi influenţele stăpînitoare ale lumii lor. Pentru ei, dansatorul mascat era un străbun erou, un zeu de înduplecat sau un demon de îmblînzit. Prin asemenea fetişuri şi idoli, zeităţi şi eroi mitici se amestecau printre cei vii, permiţînd tribului să le preia forţele şi dibăcia, să cîştige victorii în luptă sau să obţină o recoltă bună.

Aşa cum vedem în cazul unui cal de bronz din perioada foarte veche a artei greceşti, numită „geometrică" (fig. 4), artistul nu era preocupat atît de redarea veridică a vieţii, cît de sesizarea esenţei, a noţiunii de cal. Asemenea obiecte se găsesc în preajma templelor, unde erau aduse ca ofrande de credincioşii care cereau ceva sau care mulţumeau zeilor pentru favoarea divină — pentru victorie într-o întrecere, pentru fertilitatea pămîntului sau pentru redobîndirea sănătăţii.

Tot astfel, forma feminină din figura 5 este simplificată şi stilizată, redusă la o sculptură compactă, turtită. Menirea acestor „idoli insulari" nu e cunoscută. Deoarece nu pot sta în picioare, ei nu sînt statuete. Găsite în morminte, unde erau puse alături de corpul defunctului, aceste figuri sculptate puteau fi zeiţe, simboluri ale fertilităţii, călăuze pentru lumea cealaltă sau spirite ale morţilor. Artistul a dat un contur geometric prestabilit materialului său, care este o marmură fin granulată, albă şi cristalină din insulele Ciclade, lîngă Creta. Suprafaţa netedă este întreruptă de dispunerea în unghiularitate pronunţată a braţelor, de nasul lung şi drept şi de capul convenţional, aplatizat.

Convenţiile unei perioade sînt formule moştenite, inventate şi prescrise, pe care purtătorii culturii respective în general le înţelegeau. Dispunerea tradiţională a zonelor şi încăperilor într-un templu sau într-o locuinţă, reprezentările supradimensionate şi postura rigidă a zeilor şi regilor, apariţia unei zeităţi mascate care spunea prologul şi epilogul unei drame greceşti, forma fixă de 14 versuri a sonetului, schema ritmică repetată a dansurilor, selecţia unor intervale melodice dictate

de modurile şi gamele muzicale — toate sînt convenienţe care au devenit convenţii prin acceptarea lor de către un număr reprezentativ de oameni ale căror valori şi atitudini comune constituiau o cultură.

Opera unei perioade sau a unui anumit artist este adesea criticată, deoarece pare plină de clişee sau convenţională. Dar orice operă de artă se bazează pe respectarea unor reguli. Cînd totul corespunde prea mult aşteptărilor, lucrurile încep să se repete şi să devină plicticoase, dar dacă totul este complet neprevăzut, ele devin consternante. Meşteşugarii pricepuţi ai orcărei epoci îşi vor însuşi, neîndoios, fundamentele, tehnicile necesare, convenţiile acceptate ale vremii lor. Dar numai adevăratul artist ştie cum să se abată semnificativ de la reguli şi cum să le încalce în mod strălucit. Convenţiile sînt un corpus de obiceiuri, dar o operă semnificativă este o realizare de geniu. Convenţiile sînt transpiraţie, arta e inspiraţie. Convenţiile sînt previzibile; marea artă e imprevizibilă. Convenţiile sînt moştenirea tradiţională; invenţia şi inovaţia sînt semnele schimbării.

Trecerea, în preistorie, de la viaţa nomadă la cea comunală, de la o societate care vîna hrana la una care o culegea, de la o economie de vînătoare la una de creştere a vitelor se reflectă în artă prin trecerea de la imitaţia realistă a naturii la o redare mai geometrică, bazată pe principii formale şi pe convenţii tradiţionale. Asemenea abateri de la natură tind să înlocuiască lucrurile ce pot fi văzute şi pipăite cu esenţe invizibile şi intangibile. Imaginea concretă face loc formei abstracte, realismul — stilizării, imitaţia — idealizării, realul — metaforicului. Pe scurt, redarea realităţii este înlocuită prin convenţii general acceptate. Aceştia sînt polii opuşi către care arta tuturor epocilor ulterioare a tins în modul ei de expresie — reprezentarea fidelă a aspectului natural şi asemănarea „perfectă" pe de o parte, convenţia conceptuală, geometrică, stilizată a formulei consacrate, pe de alta.

ARTA EGIPTULUI ANTIC

În arta Egiptului antic găsim un amestec judicios de formule acceptate şi de observaţii precise asupra vieţii. Prin intermediul templelor impunătoare şi al palatelor spaţioase, al marilor statui şi picturi murale, al reprezentării de ceremonii religioase şi procesiuni regale, artistul putea da viaţă conceptelor de divinitate, regalitate şi autoritate preoţească. Originalitatea şi inovaţia erau descurajate, ceea ce îi făcea pe artişti, în cea mai mare parte, să se concentreze asupra tehnicii şi iscusinţei în execuţie. Şi totuşi, picturile de pe pereţii mormintelor egiptene vădesc o fină observaţie a activităţilor obişnuite şi o mare bogăţie de amănunte realiste.

Societatea egipteană era un fel de piramidă, cu faraonul în vîrf. Ca descendent al Soarelui, el cîrmuia cu autoritate absolută, fiind răspunzător numai faţă de zei şi de strămoşii săi. Piramida lui Khufu (Kheops în greceşte) este cel mai mare şi mai grandios dintre toate monumentele funerare, menită să dureze o veşnicie (fig. 6). Cifrele sînt uluitoare. Îmbinînd formele geometrice fundamentale — pătratul şi triunghiul — ea a fost clădită din 2.300.000 blocuri de piatră, fiecare cîntărind circa 2,5 tone. Această construcţie prodigioasă se întinde pe o arie de peste 5 ha, are un volum de aproape 2,5 milioane m.c. şi este absolut compactă, cu excepţia a două mici camere mortuare. Pentru a o acorda cu cele patru colţuri ale lumii, a fost proiectată atît de precis încît fiecare din cele patru feţe laterale (măsurînd 230 m la bază) este orientată către unul din punctele cardinale. Piatra este atît de dibaci tăiată, încît rosturile abia se văd. Timp de veacuri piramidele au fost nişte cariere convenabile, astfel încît astăzi placajul original, neted, de gresie colorată şi granit mai apare doar în cîteva locuri. Prin simplitatea absolută şi prin trăinicia lor infinită, aceste măiestrite corpuri geometrice promit să întreacă în durată orice altă creaţie omenească.

Alături de impunătorul monument se înalță piramidele succesorilor dinastici ai lui Khufu, membri mai puțin însemnați ai stirpei regale. Paznicul acestui oraș al morților este inscrutabilul Sfinx (fig. 6), care îmbină corpul culcat al unui leu cu un cap omenesc. El se află lîngă mormîntul regelui Khafra (Khefren în greceşte), a cărui piramidă este a doua ca mărime după cea a tatălui său. Orientat spre soare-răsare, corpul Sfinxului simbolizează nemurirea (faraonii erau deseori înmormîntați în piei de leu), iar fața lui e considerată a fi un portret al regelui Khafra, zeificat.

Casta preoțească și-a lăsat amprenta arhitectonică asupra templelor egiptene. Avîndu-și obîrșia în practica unor rituri magice și oculte, acest grup a dobîndit treptat cunoștințe științifice și influență socială. Drapați în vălurile tainelor, preoții au devenit specialiști în matematică și geometrie, cunoșteau cerul și mișcarea stelelor și puteau prezice epoca revărsării Nilului, cînd ogoarele și grădinile se trezeau la o viață nouă. La început preoții își săpau templele în stînca brută, dar treptat au început să le dea forme arhitecturale stilizate. Venind de-a lungul unor alei largi, credincioșii intrau printre pilaștri masivi într-o curte anterioară dincolo de care se aflau misterioasele hipostile (fig. 7) și sanctuare interioare cu păduri de coloane, fiecare purtînd, sculptate, straniі inscripții hieroglifice.

Colosala statuie a lui Ramses al II-lea (fig. 7) este caracteristică pentru imaginile distante, rigide, inflexibile ale faraonilor. Înălțîndu-se senină, această sculptură nu ne dă nici o sugestie de mișcare ce i-ar putea tulbura calmul maiestuos. Poziția acestuia era dictată de convenții stricte, cu frontalitatea ei severă, cu barba de ceremonial stilizată și cu mîinile pe genunchi. Ca descendent direct al lui Horus, stăpînul cerurilor, Ramses apare drept cîrmuitor și judecător absolut, intransigent, al poporului său.

Unica excepție la aceste reprezentări hieratice ale faraonilor o găsim sub domnia lui Amenhotep al IV-lea, care, respingînd complexul de zei și

rituri ale strămoșilor săi, a adoptat monoteismul și și-a schimbat numele în Ehnaton („Ocrotit de Aton", zeul universal și unic al Soarelui). Bustul neterminat al frumoasei sale regine Nefertiti (fig. 8) a fost descoperit la Amarna, în atelierul sculptorului Tutmosis. În ciuda regalului acoperămîntului de cap, a demnității princiare, a gîtului alungit convențional și a culorilor aprinse, răzbate pînă la noi chipul viu al unui personaj cu o adevărată căldură umană. La un examen mai atent, regina apare ca o femeie trecută de floarea tinereții, dar încă ferită de ravagiile vîrstei. Rupînd cu convențiile formale, ca și cu precedentul, Ehnaton s-a lăsat să fie înfățișat în situații neceremoniale, oferind reginei o floare și alintîndu-și fetița, în timp ce Nefertiti ține în poală două mici prințese. Cu toată restaurarea politeismului, această tendință s-a prelungit pentru puțin timp și sub domnia succesorului său, regele Tutankhamon, celebru deoarece mormîntul său este singurul găsit, în epoca modernă, intact și nejefuit. Pe speteaza tronului său, Tutankhamon este înfățișat într-o atitudine relaxată, conversînd cu soția sa, pe cînd zeul Soare le acordă binecuvîntarea divină cu numeroase mîini în formă de raze.

Faptul dominant al vieții egiptene era moartea. Iar creațiile artistice iau forma sicrielor pentru mumii, a sarcofagelor de piatră, a măștilor mortuare, a portretelor sculptate, a piramidelor și mormintelor — toate legate de moarte. Menirea lor nu era să bucure ochii celor vii, ci să satisfacă, pe lumea cealaltă, trebuințele celor morți. Pentru egipteanul cu vază moartea nu însemna pieirea, ci mai curînd o continuare a vieții dincolo de mormînt. Pentru a dobîndi nemurirea, corpul trebuia păstrat, iar mormîntul era mobilat cu tot dichisul. Pereții interiori, dușumeaua și tavanele erau acoperite cu inscripții hieroglifice care precizau identitatea defunctului, enumerau titlurile și distincțiile lui și îl înfățișau în compania rudelor și prietenilor, prins de îndeletnicirile lui obișnuite. Ocupantul mormîntului era arătat supraveghind munca pe cîmp, aducînd ofrande zeilor, deplasîn-

du-se cu barca, vînînd sau pescuind, privind un grup de dansatori, ascultînd muzică sau jucînd diferite jocuri. În picturile și reliefurile de pe pereți vedem cum se aduc fructe și vînat pentru masa lui și cum slujitoare și slujitori îi îndeplinesc cerințele. Se făcea totul pentru ca defunctul să se simtă la el acasă.

Așa cum vedem în picturile din morminte (fig. 9), artistul egiptean era preocupat numai de planul imaginii și nu de crearea iluziei de adîncime, de modelarea tridimensională a figurilor sau de prezentarea lor pe un fundal. Potrivit convențiilor curente, capetele sînt totdeauna redate în profil, iar ochii (cu cîteva milenii înaintea lui Picasso) sînt reprezentați din față. Torsurile sînt frontale, dar brațele și picioarele sînt redate lateral. Și cu toate că figurile sînt înfățișate din dreapta, ele au două picioare stîngi, astfel că ambele degete mari sînt plasate frontal. Dacă peisajul include un heleșteu ori un rîu, acesta este văzut de sus, dar peștii, rațele, plantele și copacii din el și din jurul lui sînt redate lateral. Personajele importante sînt totdeauna mai mari decît familia, suita sau slujitorii lor. Totuși, odată admise aceste convenții, scenele ne apar remarcabil de veridice. Detaliul realist este pictat cu atîta precizie, încît botaniștii și zoologii pot recunoaște fiecare specie de plantă ori de animal. Artiștii egipteni știau de asemenea cum să redea blana și penele viețuitoarelor, fragmentînd suprafața colorată prin mărunte trăsături de penel în diferite nuanțe. Arta mormintelor egiptene este astfel o re-creare a vieții, așa cum apărea ea în realitate, și aceste picturi murale încă vii și pline de culoare oferă o imagine uimitor de completă și de cuprinzătoare a modului de viață dintr-o civilizație străveche.

DINAMICA ISTORIEI

Istoria artei, ca și filosofia ori știința, se ocupă de cauze și efecte. Astfel, examinînd principalele stiluri ale culturii apusene nu trebuie să scăpăm

din vedere sursele majore de influență. Dinamica contactului și a cuceririi afectează condiționarea formativă a artei. Cucerirea este însă o armă cu două tăișuri. Pe de o parte cuceritorii își lasă amprenta asupra celor cuceriți, dar pe de alta stăpînii preiau multe dintre formele și modurile de expresie caracteristice ale popoarelor subjugate.

Egiptul și Mesopotamia s-au dezvoltat ca imperii de uscat și ca societăți închise care, depinzînd doar în mică măsură de forțe externe, s-au nutrit din rezerve lăuntrice. Grecii însă erau un popor de navigatori și, la fel ca romanii mai tîrziu, au fost nevoiți să privească dincolo de țărmuri, angajîndu-se în negoț maritim, în afaceri comerciale și într-un efort de colonizare — toate indispensabile supraviețuirii lor. Grecii au venit în contact cu tradițiile științifice și artistice ale Egiptului și Mesopotamiei, pe care apoi le-au asimilat, absorbit, rafinat și transpus în creații fără egal. Roma, creuzetul cultural al antichității, a realizat o fuziune solidă și viabilă a ideilor, metodelor de construcție, motivelor ornamentale, tradițiilor plastice, manifestațiilor muzicale și literare ale culturilor din Grecia, Orientul Apropiat, Egipt, Africa de Nord și Etruria, aducînd totodată semnificative contribuții proprii.

Ar fi perfect logic să începem studiul moștenirii culturale a Europei și Americii cu romanii, fiindcă pînă la declanșarea revoluției industriale arta apuseană a fost practic o continuare și o variație neîncetată a sintezei mediteraneene romane pe măsura răspîndirii ei spre nord. Arta paleolitică era total necunoscută înainte de 1879, cînd s-au descoperit picturile rupestre, practic din întîmplare. Această artă Cro-Magnon era atît de departe de principalul curent cultural, încît n-a avut nici o influență asupra perioadelor istorice ulterioare din antichitate. Dar efectul ei asupra artei moderne — afară de curiozitatea istorică — este neglijabil. Pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, formele de artă greacă pură, deosebite de adaptările romane, n-au avut nici o in-

 fluență directă asupra gîndirii apusene. Numai

atunci cînd istoricul J. J. Winckelmann a stabilit o distincție între cele două stiluri, cînd Stuart și Revett au realizat și publicat desene după antichități ateniene și cînd lordul Elgin a adus la Londra multe din piesele de marmură ale Partenonului, a devenit posibilă reînvierea unui stil grecesc (vezi capitolul 18). Arta egipteană, împreună cu unele motive ornamentale indiene și chinezești, a intrat pentru prima dată în circuitul artistic modern prin fanteziile exotice rococo din veacul al XVIII-lea. Ulterior Egiptul a generat un impact mai mare după campania nord-africană a lui Napoleon. Totuși, egiptologia ca știință datează doar din secolul trecut. Arta sumeriană și babiloneană a ieșit la lumină prin săpăturile arheologice de la finele secolului al XIX-lea. Cu excepția adaptărilor greco-romane, influența ei asupra artelor din Apus a fost mică sau nulă, dacă omitem unele împrumuturi ocazionale practicate de arhitecți eclectici.

Întrucît artistul trebuie să înfățișeze propria sa lume, societatea în care trăiește și locul său în univers, așa cum le vede, opera lui devine o oglindire a epocii respective dintr-un punct de vedere individual. Templul, statuia, pictura, poemul sau piesa muzicală sînt indicații ale felului în care un membru sensibil al societății gîndește, visează, simte și comunică. În acest sens o clădire nu este o simplă îngrămădire de stîlpi și pietre, de oțel și sticlă, oricît de interesante forme ar lua aceste materiale, ci un ambient creat, o formă de manifestare a unei anumite activități sociale. Plinurile și golurile, masele compacte și cavitățile generează ritmuri spațiale. S-ar putea spune că arhitectul este maestrul de balet care trasează figurile unui dans pe care trebuie să le execute toți participanții. Pornind de la tehnica arhitectonică putem spune cît știa omul despre mediul său ambiant, cît de avansate îi erau cunoștințele științifice, dacă era vînător sau cultivator, rege sau muritor de rînd. Poarta lui Ișter din străvechiul Babilon (fig. 10), de pildă, ne arată că asirienii cunoșteau principiul arcului și al bolții cu mult

înainte de intrarea romanilor pe scenă. Datînd din vremea regelui Nabucodonosor al II-lea, poarta făcea parte dintr-un zid impozant înălțat de rege pentru a împrejmui legendarul Turn Babel. Monumentala decorație a porții, din cărămidă smălțuită, înfățișează o procesiune măreață de lei și dragoni, cai stilizați și grațioase gazele.

Sculptura devine aliatul natural al arhitecturii ca ornament care atenuează funcționalismul strict al unui edificiu. Sculptura poate oferi focare de interes, dînd semnificație unei clădiri. În antichitate reliefurile și statuile erau o reflectare vizuală a activității pe care urma să o găzduiască ambientul arhitectonic. Într-un sens superior, o statuie devine imaginea idealului eroic sau divin către care năzuiește un popor. Picturile, frescele și mozaicurile dau dimensiunea picturală. În ele se înfățișează chipul unei epoci, ca și speranțele și temerile omenești întruchipate în forme și simboluri. Poezia și muzica încheagă ritmurile activității umane în cîntece și dansuri ce oglindesc munca și petrecerea, bucuria și întristarea, cele mai profunde daruri și cele mai înalte aspirații ale inimii omenești. Artistul își începe procesul de creație din punctul de fugă al vidului — spațiu gol și timp nedefinit —, apoi compune în sensul literal de selectare, îmbinare și structurare a materialului. Procesul se desfășoară de la singular spre plural, de la irelevanță spre relevanță, pe măsură ce artistul tinde spre ordinea și unitatea unui stil.

Căutarea unității în cadrul perioadelor stilistice din istorie, sau cel puțin a unei grupări coerente de diversități, este crucială atît pentru definirea stilurilor, cît și pentru critica de artă. Manifestările de cultură ne amintesc de unitățile clasice ale teatrului grec, în sensul că, de regulă, apar în anumite limite de timp, de loc și de acțiune. Căutarea ideilor fundamentale ce motivează activitățile omenești poate adesea reduce la o simplitate esențială ceea ce pare, la suprafață, o multitudine confuză de direcții. Iar întrucît artele sînt de regulă practicate simultan, este adesea mai util să se caute realizarea înțelegerii

din mai multe direcţii şi nu din una singură. Dacă se poate sesiza o configuraţie de idei, atunci unele aspecte care anterior păreau greu de interpretat pot brusc căpăta un înţeles, luîndu-şi astfel locul în respectiva configuraţie.

Asemenea idei pot fi iniţiate de către artiştii înşişi, fie individual, fie ca grup, sau de către clienţi individuali ori colectivi dotaţi cu suficient discernămînt, energie şi mijloace pentru a duce la bun sfîrşit proiecte complicate. Un asemenea client ar putea fi un cîrmuitor cu viziunea lui Pericle, sub care vechea Atenă şi-a atins apogeul cultural; un întreprinzător stareţ ori episcop medieval care ctitoreşte o mare mănăstire sau catedrală; o familie de principi-negutători, bunăoară casa de Medici, care a dus Florenţa Renaşterii spre apogeul ei de creativitate; sau un ordin religios, de pildă iezuiţii, care au răspîndit stilul baroc al Contrareformei, ca o consecinţă indirectă a străduinţei lor misionare. În secolul nostru am văzut guvernul indian angajîndu-l pe Le Corbusier ca să proiecteze şi să construiască oraşul Chandigarh, o capitală complet nouă a provinciei Punjabul Răsăritean, cu toate instituţiile publice şi clădirile particulare. La New York, moştenitorii unui industriaş modern au finanţat realizarea unui complex arhitectonic, Rockefeller Center, comparabil ca măreţie cu forumurile imperiale din Roma antică. Iar un număr de organisme publice şi persoane particulare şi-au unit forţele pentru a înălţa, tot la New York, „Acropola" de la Lincoln Center, care cuprinde săli de operă, de concert şi de teatru, biblioteci, muzee şi instituţii de învăţămînt.

Dacă un centru atinge un anumit grad de civilizaţie, îşi formează o economie prosperă, produce un număr de indivizi promiţători, creează un sistem educaţional adecvat şi conţine grupuri de artişti şi buni meşteşugari, atunci în acest centru poate avea loc un avînt cultural semnificativ. De obicei aceasta se întîmplă pentru că o personalitate cu convingeri puternice reacţionează atît de viguros la chemarea epocii sale, încît este catapultată într-o poziţie dominantă. S-au

propus diferite explicaţii, cum ar fi „teoria oamenilor mari", conform căreia personalităţile de seamă îşi lasă amprenta asupra epocii lor, iar geniul este influenţa cauzală primară în istorie. Realiştii sociali, pe de altă parte, susţin că forţele mediului ambiant sînt cele care modelează caracterele şi acţiunile persoanelor respective. Adevărul se află probabil undeva la mijloc între aceste extreme — ereditatea şi influenţa hotărîtoare a mediului — iar interacţiunea personalităţilor puternice şi imboldul vremii lor provoacă explozia numită de obicei geniu.

Tehnicile de producţie sînt probleme particulare ale diferiţilor artizani. Compoziţia, pe de altă parte, le este comună tuturor. Arhitectul alătură materiale de construcţie, poetul — cuvinte, muzicianul — tonuri. Dar contrar opiniei anumitor purişti, ei nu fac aceasta într-un vid de autoexprimare, ci pentru a comunica gînduri, închipuiri, comentarii sociale, observaţii satirice, dezvăluiri personale, concepte filosofice şi alte asemenea lucruri. Operele lor — temple, statui, picturi murale, sonate, simfonii — se adresează nu lor înşile, ci oamenilor din jur.

Alegerea pe care o face artistul în privinţa tehnicii, felul lui de mînuire a materialelor, limbajul în care îşi exprimă gîndurile, idiomul şi idiosincrasiile sale personale, modul lui de a vedea şi interpreta lumea, toate constituie un vocabular de simboluri şi imagini care îi definesc *stilul* individual. În sens mai larg, totuşi, un stil trebuie să includă manifestări similare în mai multe arte, de ordin vizual, verbal ori muzical. Artiştii, lucrînd într-o epocă şi regiune date, au un patrimoniu sociocultural comun; rezultă deci că toţi au un punct de plecare comun. În artă, ca şi în politică, există conservatori care încearcă să păstreze valorile tradiţionale, liberali interesaţi de orientările curente şi progresişti care au în vedere viitorul. Un artist poate accepta ori respinge, poate consimţi ori protesta, poate să se conformeze ori să reformeze, poate construi ori nimici, poate visa la trecut ori

 la viitor, dar punctul de pornire trebuie să fie pro-

pria sa epocă. Accentele din limbajul său și al contemporanilor săi, vocabularul pe care îl folosesc, pasiunea cu care avansează idei, toate acestea se adaugă într-o definiție mai largă a unui stil.

Un demers pozitiv, așadar, se poate întemeia pe coincidența de *timp*, *loc* și *idee*. Artiștii, deși lucrează în domenii separate, sînt parte integrantă a societății, trăind într-o anumită zonă geografică și temporală și colaborînd, în măsură mai mică sau mai mare, între ei și cu grupul social mai larg. Cu cît e mai apropiată coincidența, cu atît va fi și relația mai strînsă. Lucrările complexe de artă — forumuri, mănăstiri, catedrale, opere muzicale — au totdeauna un caracter colectiv și trebuie să exprime diferitele interese pe care sînt menite să le slujească. Cerințele ritualului liturgic, bunăoară, trebuie avute în vedere la proiectarea unei catedrale, iar ornamentația sculpturală și picturală trebuie să concorde cu iconografia, cu simbolistica și cu planul arhitectonic general. Așadar, la un *moment* dat și într-un *loc* dat, arhitectura, sculptura, pictura, muzica și ritualul liturgic participă la aceeași constelație de *idei* în raport cu orînduirea socială contemporană și cu năzuințele ei spirituale.

Adevărata istorie nu este o simplă înșiruire de date, tratate, bătălii, regi și generali. Cu mult timp în urmă Aristotel recunoștea acest fapt esențial atunci cînd situa adevărul poetic mai presus de adevărul istoric. Experiența politică a unei națiuni este doar o fază din întreaga ei istorie. Dacă vrem să cunoaștem sufletul și viața lăuntrică a unui popor, trebuie să îi cercetăm arta, literatura, dansurile și muzica, în ele reflectîndu-se sufletul întregului popor. Regii, dinastiile, dictatorii se înalță și cad, revoluțiile și bătăliile par să decidă abrupt problemele oamenilor, artele însă, ca expresie a unității și ființei vii a omului , nu pier — deși pot avea perioadele lor de avînt sau declin — ci dezvăluie mereu continuitatea vieții. În fond ceea ce contează în artă, așa cum sublinia Lionel Venturi scriind despre pictură, „nu este pînza, sau culoarea uleiului ori a temperei, sau structura anato-

mică, sau toate celelalte elemente măsurabile, ci contribuțiile ei la viața noastră, sugestiile pe care le dă simțurilor, sentimentelor și imaginației noastre". Romain Rolland observa pe drept cuvînt: „Arta, la fel ca viața, e inepuizabilă; și nimic nu ne face să simțim adevărul acesta mai bine decît izvorul nesecat al muzicii, care a tot curs prin veacuri, devenind un ocean".

Prin studiul artelor în raport cu viața și cu epoca din care ele izvorăsc se poate dobîndi o înțelegere umanistă mai bogată, mai amplă, mai profundă. Trecutul, așa cum se reflectă în arte, apare ca un proces continuu, iar orice despărțire arbitrară de prezent și de viitor se pierde în prezența unei opere vii. Adevărata evaluare critică a artei, ca și a oricărei alte activități umane, nu poate fi niciciînd un catalog de detalii, un registru de momente izolate. Înțelegerea poate veni doar atunci cînd fenomenele se leagă între ele și cînd totalul lor se revarsă în șuvoiul crescînd al vieții universale, din care fiece moment individual își trage semnificația. În corelația lor firească, artele devin un studiu al omenirii, reflectată în chipul mereu schimbător al omului, care, de-a lungul epocilor istorice, caută neostoit realitatea, și se străduiește mereu să realizeze idealurile ce dau sens vieții.

Orice activitate creatoare începe în imaginația vizuală și auditivă a artistului. O operă de artă ce nu transmite un înțeles este născută moartă. Arta, deci, este un proces cu două sensuri, la care participă atît creatorul, cît și re-creatorul. Activitatea spectatorului, desigur, poate fi mai puțin intensă decît cea a artistului, dar trăirea lui rezidă, totuși, într-un proces dinamic de reacție, atunci cînd privitorul, cititorul sau ascultătorul evocă el însuși seturi adecvate de percepții, imagini și impresii. Pentru a-și putea juca rolul în actul de creație, re-creatorul trebuie să învețe vocabularul vizual, verbal și auditiv care face posibilă comunicarea și care permite distingerea nuanțelor mai fine ale imaginilor vizuale și so-

 nore. Imaginația și cunoașterea intră în joc, fur-

nizînd cadrul de referință și aura ce învăluia odinioară opera de artă în contextul inițial. Este deci necesar să cunoaștem perioada și stilul, ambianța socială și religioasă, tipul de patronaj și poziția socială dobîndită de artist. Paginile de față, așadar, au fost scrise ca îndrumar pentru privitor, cititor și ascultător, în încercarea lui de a cunoaște și înțelege experiența umanistă, de a se bucura de ea.

CRONOLOGIE / Preistorie, Egipt, Orientul Apropiat antic (toate datele sînt aproximative)

Preistoria

î.e.n.	
33000—10000	Perioada paleolitică
15000—10000	Picturi și obiecte sculptate, în peșterile din sud-vestul Franței și din nordul Spaniei
10000—4000	Perioada neolitică. Arta geometrică

Egipt

î.e.n.	
4000	Egiptul unificat într-o singură țară
3100—2686	Perioada regatului timpuriu
2686—2181	Regatul vechi (dinastiile III—VI)
2650	Imhotep, arhitect și medic, constructor al piramidei în trepte de la Saqqara pentru faraonul Zoser
2590—2568	Piramida lui Khufu (Kheops)
2540—2514	Piramida lui Khafre (Khefren), Marele sfinx
2133—1991	Regatul mijlociu (dinastiile XI—XII). Epoca de aur a artelor și meșteșugurilor
1567—1085	Regatul nou (dinastiile XVIII—XX)
1503—1482	Domnia reginei Hatshepsut. Templul lui Amon la Karnak
1379—1362	Domnia lui Ehnaton (Amenhotep al IV-lea). Bustul reginei Nefertiti
1361—1352	Domnia lui Tutankhamon
1290—1225	Coloșii lui Ramses al II-lea
672	Cucerirea asiriană
525	Cucerirea persană
332	Egiptul cucerit de Alexandru cel Mare
332— 30	Dinastiile macedoneană și greacă
51— 30	Ptolemeu al XIII-lea și Cleopatra
30	Egiptul devine provincie romană

Orientul Apropiat

î.e.n.	
4000—3000	Începuturile artei sumeriene
3000	Fundarea Troiei I. Prelucrarea metalelor
3000—1750	Babilonienii
1792—1750	Codul de legi al lui Hammurabi
1400—1200	Imperiul hitit
1350—1000	Începuturile artei asiriene
1250—1200	Moise
1025— 922	Statul unificat iudeo-israelian
1025—1000	Domnia lui Saul
1000— 968	Domnia lui David
968— 937	Domnia lui Solomon
922— 783	Despărțirea în două regate: Israel pînă în 783, Iudeea pînă în 597
884— 612	Imperiul asirian
612— 539	Perioada neobabiloniană
605— 562	Nabucodonosor al II-lea, rege al Babilonului
575	Poarta zeiței Ișstar la Babilon
539— 333	Imperiul persan al lui Cirus, Darius și Xerxe
333	Cucerirea Orientului Apropiat de către Alexandru cel Mare

2. Stilul elenic

ATENA, SECOLUL AL V-LEA Î.E.N.

Pe pămîntul Eladei, o mică cetate închinată Atenei, zeiţa înţelepciunii, a fost martora naşterii unui spirit nou, un spirit menit să învioreze inima şi mintea omenească atunci, acum şi pentru multă vreme în viitor. Aici s-au concentrat, pe o scurtă perioadă de timp, energiile creatoare ale multor genii: generali capabili să asigure triumful Atenei în lupta pentru supremaţia asupra lumii mediteraneene; cîrmuitori cu perspicacitate şi discernămînt, care au făcut din Atena prima democraţie într-o epocă a tiranilor; filosofi angajaţi în căutarea unei înţelegeri a naturii fizice, sociale şi spirituale a mediului în care trăiau; artişti care au conceput opere îndrăzneţe în piatră, sunet muzical sau verb. La 480 î.e.n. atenienii au întors sorţii războiului împotriva perşilor, dar numai după ce oraşul lor fusese prefăcut în ruine. Fără cîrmuitori ereditari, guvernul se rezema pe umerii clasei de cetăţeni, iar stăpînirea *demos*-ului, a „poporului", a ajuns la ordinea zilei. La Atena omul de stat Pericle şi filosoful Socrate au ascultat înţelepciunea lui Anaxagora, care susţinea că universul este condus de o minte supremă ce dă formă haosului naturii şi că omul, gîndind el însuşi, poate de asemeni aduce ordine în treburile omeneşti. După distrugerea oraşului lor, atenienii, înfruntînd cu curaj viitorul, în loc să-şi reclădească vechile temple şi statui, au lansat un program

de construcţii noi care depăşea tot ceea ce văzuse lumea vreodată şi care va sluji ca model clasic şi exemplu pentru toate generaţiile viitoare.

La fel ca multe alte oraşe antice, Atena se dezvoltase în jurul unei *acra* (deal), iniţial găsit convenabil ca poziţie militară avantajoasă. Ca şi în alte oraşe, o veche victorie cîştigată pe acest deal fortificat, cunoscut sub numele de *Acropolis* (fig. 11) fusese atribuită intervenţiei divine, ceea ce a făcut ca în mintea oamenilor *acra* să fie privită ca un loc sfînt, demn de împodobit cu un monument adecvat, la fel cum fruntea unui luptător care săvîrşea un gest de eroism era încununată cu diadema regală. S-au ridicat clădiri publice, palate şi temple, iar lumea din oraşul de la poale privea cu mîndrie spre acropola ce îi consemna istoria, îi reprezenta năzuinţele şi devenise centrul ceremoniilor civice şi religioase. De la început acropola Atenei n-a fost o entitate statică, iar clădirile ei succesiv înălţate reflectau soarta schimbătoare a cetăţii. Cîndva fusese locul unui palat pentru regele legendar Erehteu. Schimbarea ei dintr-o citadelă militară şi reşedinţă regală într-un lăcaş de cult, închinat Atenei ca protectoare a oraşului, este descrisă de Homer în *Odiseea:* „Cu acestea Atena cea cu ochi cenuşii plecă peste mările necunoscute, părăsi plăcuta Scheria şi, ajungînd la Maraton şi în oraşul cu căi largi, intră în casa lui Erehteu."

La poalele acropolei se întindea *agora* (fig. 12), loc de întîlnire şi piaţă, cu colonade, clădiri publice, tarabe, grădini şi pomi umbroşi. Acest pătrat de patru hectare era centrul intensei vieţi comerciale, sociale şi politice a oraşului. Aici puteai vedea ţărani vînzîndu-şi produsele, orăşeni discutînd noutăţi, oaspeţi străini schimbînd impresii şi funcţionari publici conducînd treburile de zi cu zi ale cetăţii. Într-o zi obişnuită îl puteai auzi pe Socrate în dispută cu sofiştii, pe care îi numea „negustorasii de cunoştinţe", căci, aşa cum va arăta discipolul său Platon, neguţătoria din agora „privea în parte hrana pentru folosinţă trupească, în parte hrana sufletească, tîrguită şi

cumpărată cu bani". Sofiștii se ocupau mai ales cu arta vorbirii convingătoare, dar unii dintre ei afirmau că sînt și dascăli de înțelepciune. Manipulatori ai opiniei publice, ei deveneau adesea oportuniști intelectuali gata să folosească orice linie de argumentare, dacă ea dădea rezultatul dorit. În disputele sale, Socrate arăta că sofistica este mai mult o chestiune și o tehnică de manevrare la suprafață, de joacă cu cuvintele, decît de pătrundere în lumea mai profundă a ideilor. Dezumflînd unele dintre pompozitățile sofiștilor cu acul spiritului său, Socrate și-a cîștigat o reputație veșnică de „tăunul" Atenei.

Pe versantul sudic al acropolei se afla teatrul lui Dionysos (fig. 13) — lăcaș închinat zeității vinului și freneziei temperamentale, patron al manifestărilor dramatice — unde se țineau festivalurile poetice din vechime. Cu peste două milenii înainte de Shakespeare, poporul Atenei se aduna aici spre a privi cu admirație piese ce oglindeau lumea sa în formă dramatică și, anual, spre a alege prin aplauze pe cîștigătorul mult rîvnitului premiu de poezie, dobîndit în treisprezece rînduri de Eschil, creatorul tragediei eroice. Sofocle, urmașul lui și principalul poet al epocii lui Pericle, a grăbit ritmul dramei grecești, adăugînd actori și acțiuni: Euripide, ultimul mare poet tragic, a epuizat gama afectelor omenești, dînd atîta pasiune și patos pieselor sale, care explorează profunzimile sufletului uman. După încheierea marii epoci a lui Pericle, comediile lui Aristofan dovedesc că atenienii puteau încă sesiza latura umoristică a vieții.

Deasupra teatrului, pe platoul stîncos al acropolei, se află un teren plat de circa 300 m lungime și 135 m lățime, pe care s-au înălțat temple (fig. 14). Sub Cimon și sub succesorul său, Pericle, aceasta era o zonă de necontenită activitate a constructorilor, sculptorilor, pictorilor și altor meșteșugari. Materialele necesare se găseau din abundență: Paros și alte insule egeene furnizau piatră de bună calitate; muntele Pentelic din apropiere dădea o marmură fină, de culoare crem, ideală pentru clădiri și sculpturi: muntele Himet

din Atena însăși avea o piatră albă-albăstruie, excelentă pentru ornamentație; iar calcarul cenușiu închis din Eleusis putea fi folosit pentru efecte de contrast. Pe măsură ce clădirile se înălțau, de mărime impunătoare și forme plăcute ochiului, spune Plutarh în biografia lui Pericle, meșteșugarii „se străduiau să întreacă materialul și proiectul însuși prin frumusețea măreției lor, dar cel mai minunat lucru din toate era repeziciunea execuției. Lucrări, fiecare dintre ele putînd cere, pentru a fi terminate, mai multe generații și vîrste ale oamenilor, fură isprăvite, toate, în floarea activității politice a unui singur om".

Pericle a avut îndrăzneala și înțelepciunea de a prevedea că unitatea unui popor poate să se întemeieze pe idealismul filosofic și realizarea artistică de frunte tot atît cît și pe forța militară ori pe bunăstarea materială. Popor de navigatori, atenienii priviseră totdeauna dincolo de orizont căutînd idei, ca și mărfuri, spre a-și ridica standardul de viață. În cadrul ligii maritime de la Delos, odată dispărută amenințarea persană, ei s-au alăturat comunității mai largi de populații elinofone de pe continent, din insulele egeene și de pe coasta Asiei Mici, nu numai ca să se apere pe sine, ci și ca să-și realizeze unitatea culturală. După aducerea la Atena a tezaurului din Delos, avînd acum fonduri mari pentru programul său de construcții, orașul și-a asigurat primatul în artă, cît și în alte domenii cu caracter practic sau cultural. Astfel, Atena deveni un oraș a cărui bogăție recunoscută o alcătuiau dramaturgi ca Eschil, Sofocle și Euripide, sculptori ca Miron, Policlet și Fidias, pictori și alți artiști ca Polignot, Apolodor și Calimah.

Acropola era, deci, tezaurul material și spiritual al poporului atenian, locul în care se păstrau atît rezervele de aur lumești cît și monumentele religioase și artistice. Lucrul a continuat cu entuziasm neabătut pînă ce, către sfîrșitul veacului al V-lea înainte de era noastră, acropola devenise o

prezenţă magnifică, demnă de zeiţa înţelepciunii, şi un piedestal pe care se înălţau, mîndre, templele strălucitoare închinate ei.

ARHITECTURA

ACROPOLA ŞI PROPILEELE. În zilele de sărbătoare, atenienii ieşeau din casele lor modeste şi porneau de-a lungul Căii Panatenaice (fig. 15), principala arteră a cetăţii, spre Acropole. Deasupra lor se înălţa maiestuos sanctuarul suprem, acropola unde îşi venerau zeii, îşi comemorau eroii şi se recreau. Accesibilă doar printr-un singur drum în zig-zag pe versantul apusean, acropola nu era uşor de atins. În piesa lui Aristofan *Lisistrata*, un cor de bătrîni purtînd ramuri de măslin pentru aprinderea focurilor sacre intonează în timp ce urcă dealul: „Dar iată, doar această bucată scurtă de drum abrupt a mai rămas pentru a sfîrşi greul urcuş". „În adevăr, nu e uşor fără animale de povară, şi cum îmi mai apasă umărul aceşti buşteni!"

Cînd cortegiul se apropia de vîrf, pe un parapet, spre stînga, apărea micul dar minunatul templu al Atenei Nike (fig. 25), iar în faţă stăteau impunătoarele Propilee, frontispiciul Acropolei (fig. 16). Construcţia, începută la scurt timp după terminarea Partenonului, a fost încredinţată de Pericle lui Mnesicle, cel mai de seamă ajutor al lui Ictinos, care fusese arhitectul principal al Partenonului. Ictinos însuşi a contribuit, probabil, la proiectarea Propileelor, a căror corelaţie cu Partenonul transpare din proporţiile formelor, din prezenţa anumitor trăsături ale ordinului ionic într-o construcţie predominant clasică şi din axa principală, pe care Propileele o au în comun cu Partenonul. Clădite integral din marmură de Pentelic — cu excepţia cîtorva pietre de culoare închisă, din Eleusis, ce creează un contrast în friză — Propileele constituiau o intrare spaţioasă, cu aripi întinzîndu-se lateral pe o lăţime totală de aproape 48 m. În stînga, o împrejmuire servea drept galerie de picturi, iar în dreapta, o încăpere

descoperită conţinea statui. În centru, un portic format din şase coloane dorice, cele două din mijloc, mai spaţiate, invitînd parcă la intrare. Între coloanele plasate spre oraş şi cele corespunzătoare din partea opusă, spre platoul acropolei, se afla un vestibul descoperit, cu coloane ionice, mai zvelte, oferind o înălţime mai mare şi un spaţiu mai extins pentru diverse manifestări şi pentru mulţimea adunată (fig. 17).

Trecînd prin Propilee, cortegiul pătrundea în incinta sacră. Printre slăvitele monumente închinate zeilor şi eroilor, înălţîndu-se deasupra tuturor, apărea statuia colosală a Atenei Promahos, „apărătoarea", modelată, zice-se, de Fidias din scuturile de bronz ale perşilor învinşi; vîrful lăncii ei lucea într-atît, încît îi călăuzea pe navigatorii ce se întorceau acasă, de peste mări, către Atena. Spre dreapta se înălţa maiestuosul Partenon, iar spre stînga, graţios, Erehteionul, în stil ionic.

PARTENONUL. La prima vedere, Partenonul pare un templu doric tipic (fig. 18). Un asemenea sanctuar era conceput iniţial ca lăcaş idealizat, menit a adăposti imaginea zeităţii căreia îi era închinată. Sub acoperişul cu fronton triunghiular, în pantă lină, interiorul era o încăpere dreptunghiulară, fără ferestre, *cella*, care cuprindea statuia zeităţii. *Portalul*, intrarea în cellă, se găsea pe una din laturile scurte, extins în afară printr-un *portic* cu coloane ce forma *faţada*. Uneori, coloanele se înălţau în jurul clădirii, alcătuind o *colonadă*. Construcţia era simplă, o platformă în trei trepte, cea mai de sus fiind *stilobatul*, pe care se aşezau *pilaştrii*, stîlpii verticali ce susţineau *lintourile*, grinzile orizontale. Dacă aceste coloane şi lintouri erau de marmură, greutatea şi mărimea suprastructurii puteau fi sporite, iar intercolonamentul se putea mări. Istoria arhitectonică a templelor greceşti este în bună parte istoria rafinării acestui sistem constructiv cu stîlpi şi lintouri, care oferea arhi-

 tecţilor o libertate din ce în ce mai mare.

Capitelul coloanei dorice este format din trei părți: astragal, echină și abacă. Menirea unui capitel este de a face trecerea de la trunchiul vertical al coloanei la antablamentul orizontal de deasupra. Astragalul este prima întrerupere a liniilor ascendente ale fusului, deși canelura continuă pînă la echină, un cuzinet evazat. Acesta, la rîndul lui, face legătură cu abaca, un bloc de piatră ce realizează „cvadratura cercului", ca să spunem așa, creînd o tranziție lină între elementele de jos, rotunde, și cele de sus, pătrate. Deasupra coloanelor, sub acoperiș, se află *antablamentul*. Imediat deasupra abacei găsim *arhitrava*, un șir de blocuri simple, dreptunghiulare, întinzîndu-se de la centrul unei coloane pînă la cel al coloanei învecinate și constituind lintourile construcției, menite să susțină părțile superioare ale antablamentului — friza, cornișele și frontonul. Aici intră în joc sculptura, în scop decorativ, începînd cu o fîșie sculptată — *friza*. În ordinul doric, friza este formată din triglife și metope dispuse alternativ. *Triglifele* dreptunghiulare se numesc astfel din cauza celor trei caneluri (glife) săpate pe ele — două în centru și cîte o jumătate de fiecare parte. Acestea sînt elementele portante și, conform regulii, sînt plasate cîte unul deasupra fiecărei coloane și în intervalele dintre ele. Caracterul uniform al triglifelor contrastează cu varietatea reliefurilor săpate pe *metope*. Această alternanță creează un ritm vizual interesant, ilustrînd principiul clasic al armonizării contrariilor — unitate și varietate. Friza este protejată de *cornișa* proeminentă, care o pune în valoare prin umbrire, iar *cornișa înclinată* unește colțurile laterale cu vîrful. Spațiul triunghiular cuprins între cornișe este *frontonul*, adîncit, pentru a crea o cavitate, un fel de raft pe care se pot instala sculpturi spre a spori la maximum efectul decorativ.

La un examen mai atent, Partenonul nu este atît un templu grecesc tipic, cît apogeul lungii evoluții a ordinului doric, cu variații de adaptare la necesitățile epocii și locului. Cum urma să fie concomitent templu al zeiței Atena și lăcaș de

păstrare a tezaurului Ligii maritime din Delos, era necesară o dublă cellă (fig. 14). Încăperea mai mare dinspre est avea să adăpostească o magnifică statuie de cult a Atenei, lucrată de Fidias, iar cea dinspre vest, tezaurul. La drept vorbind, tocmai această cellă vestică era *partenonul*, sala zeiței-fecioare, dar mai tîrziu numele a fost dat întregii clădiri. Cei patru pereți exteriori ai cellei erau împodobiți cu o friză continuă — procedeu decorativ preluat de la ordinul ionic. Un *peristil* — o colonadă — de coloane libere împrejmuia complet templul, coloanele fiind suficient de departe de zidurile cellei, spre a lăsa spațiu pentru o arcadă. În laturi, pe o lungime de 70 m, se aflau cîte șaptesprezece coloane, iar în față și în spate, pe 32 m lățime, cîte opt coloane; de aici, denumirea de *octostil* dată Partenonului. (Numărul coloanelor folosite în porticul unui templu grecesc era determinat de mărimea clădirii, și nu de vreo regulă rigidă; de obicei erau șase, dar unele temple aveau numai două, iar altele chiar zece și douăsprezece). În părțile de est și de vest ale Partenonului, între colonada exterioară și intrarea în celle, se înălțau șase coloane suplimentare, formînd porticurile interioare.

Pe suprafața coloanelor sînt douăzeci de *caneluri*, formînd șanțuri ce parcurg vertical întregul fus. Canelurile servesc mai multor scopuri, primul dintre acestea fiind corectarea unei iluzii optice. Privite în lumina puternică a soarelui, coloanele rotunde necanelate apar aplatizate. Pe lîngă menținerea aspectului rotund, canelarea asigură un joc permanent de lumini și umbre, creînd curbe grațioase ce încîntă ochiul. Prin sporirea numărului de linii verticale, ritmul vizual devine mai vioi, iar ochiul este atras în sus, spre sculpturile antablamentului.

Cu mici excepții — căptușeala de lemn de sub plăcile de marmură ale acoperișului, ușile de lemn cu tocurile lor — întregul Partenon a fost construit din marmură de Pentelic. La început, această piatră cu granulație fină era de culoare crem, dar, cu trecerea veacurilor, datorită expu-

nerii la intemperii, vinişoarele de fier din ea s-au oxidat, astfel că azi culoarea variază între bej deschis şi un ton auriu închis, în funcţie de lumină. În planul iniţial al construcţiei, culorile vii jucau un rol important. Triglifele erau vopsite albastru-închis, iar unele părţi ale mulurilor erau roşii — aşa ne spun izvoarele antice. Elementele sculptate ale metopelor rămăseseră de culoare crem, dar fundalul era pictat. Pe friză, în porţiunea corespunzînd pereţilor cellelor, frîiele cailor erau adăugate în bronz, iar draperiile figurilor, atît aici cît şi pe frontoane, erau pictate. Ochii, buzele şi părul erau redate în culori naturale.

Sub aspectul realizării tehnice, calitatea execuţiei este uimitoare. Nu s-a folosit nici un fel de mortar; pietrele sînt tăiate atît de precis încît, asamblate, formează o singură suprafaţă netedă. Coloanele, care par nişte monoliţi de marmură, sînt de fapt construite din secţiuni numite *tambure*, montate una peste alta şi îmbinate strîns cu ajutorul unor ştifturi centrale pătrate, astfel încît rosturile sînt abia vizibile.

Proporţiile armonioase ale Partenonului au fost multă vreme puse în seama folosirii unui sistem subtil de raporturi matematice. Dar, cu toate studiile şi analizele amănunţite făcute de numeroşi savanţi iluştri, nu s-a găsit nici o formulă geometrică deplin satisfăcătoare. Există, totuşi, o repetare, în mai multe cazuri, a raportului de 9 la 4: lungimea clădirii (70 m) faţă de lăţimea ei (31 m), măsurată pe *stilobat* (treapta cea mai de sus); lăţimea cornişei faţă de înălţimea cornişei înclinate, la centru; distanţa dintre centrele axiale ale două coloane învecinate (circa 4,3 m) faţă de diametrul coloanei de bază; diametrul la bază al unei coloane faţă de lăţimea triglifelor.

Sînt însă şi numeroase neregularităţi care sfidează logica matematică. Orice vizitator al Partenonului poate observa că distanţa dintre coloane este ceva mai mică spre colţuri. Se poate remarca şi uşoara arcuire a stilobatului de la un colţ la altul: punctul central, pe laturile mai scurte, este situat cu circa 7 centimetri mai sus decît colţurile;

pe laturile lungi diferenţa de înălţime este de peste 10 centimetri. Deasupra coloanelor, arhitrava ce susţine antablamentul repetă această curbură. Se observă, de asemenea, uşoara bombare a fuselor coloanelor, pe măsură ce se înalţă, şi o uşoară conicitate spre extremitatea superioară, creînd astfel o anumită curbură — *entasis*. Aceasta dă impresia de elasticitate, ca şi cum, prin analogie, „muşchii" coloanelor s-ar bomba puţin susţinînd sarcina reprezentată de suprastructura clădirii. Deşi nu tocmai adevărat, s-a spus adesea că Partenonul n-ar conţine nici măcar o singură linie dreaptă. Într-o redare exagerată şi comprimată, liniile faţadei ar semăna cu desenul din figura 20, ceea ce sugerează că, în viziunea lui Ictinos, Partenonul trebuia să cîştige în graţie şi în frumuseţe prin dominanţa liniilor curbe asupra celor drepte.

Abateri de la regularitate găsim şi în alte părţi. Coloanele de colţ, bunăoară, sînt cu circa 5 centimetri mai groase decît celelalte. Acest spor de robusteţe şi stabilitate compensează optic faptul că aceste coloane de colţ se văd pe fondul luminos al unui spaţiu deschis şi nu pe cel compact, opac al zidurilor exterioare, fiind elementele de capăt ale colonadelor laterale şi longitudinale. În privinţa distanţelor dintre coloane, măsurători exacte dezvăluie variaţii de pînă la 6,4 cm. Înclinaţia spre interior a coloanelor este de circa 7,5 cm faţă de verticală. Caracterul intenţionat al acestei abateri este confirmat de zidurile cellelor, care şi ele sînt înclinate, la exterior, spre înăuntru, deşi în interior sînt perpendiculare pe podea. S-a calculat că, dacă ar continua în sus, coloanele Partenonului ar converge într-un punct situat la aproximativ 1600 m deasupra clădirii.

La templele dorice, triglifele se sprijină, ca nişte capete de grindă, pe arhitravă, fiind plasate deasupra coloanelor şi la jumătatea distanţelor dintre ele. În spaţiile rămase se află metopele, care în cazul Partenonului sînt plăci de marmură cu scene sculptate în relief. Contravenind acestei reguli, ca şi menirii lor funcţionale, triglifele şi me-
 topele sînt uşor deplasate către capetele colona-

delor, astfel încît la colţuri se unesc cîte două triglife, în unghi drept.

Asemenea discrepanţe pot fi atribuite unei serii de factori istorici, sociali şi estetici, mai curînd decît greşelilor de execuţie sau unui sistem constructiv lipsit de logică. Ca şi multe alte mari opere arhitectonice, Partenonul oglindeşte rivalitatea fracţiunilor politice, ambiţiile crescînde ale cîrmuitorilor şi, în general, soarta schimbătoare a celor care l-au înălţat. Şi aici — cum foarte des se întîmplă — ceea ce ne apare ca o capodoperă imortală, în care fiece detaliu corespunde intenţiilor unui plan general, este de fapt creaţia unui mare constructor, Ictinos, al cărui geniu îmbina capacitatea de calcul teoretic cu cea de adaptare imaginativă şi improvizaţie creatoare. Se vădeşte că Ictinos s-a străduit să ocolească rigiditatea şi monotonia ordinului doric în forma lui strictă şi să facă din Partenon mai mult decît întruchiparea unei simple consecvenţe mecanice. Analogia cu corpul omenesc poate fi dusă mai departe: clădirea ne apare ca o sculptură, compactă şi bine structurată, dar elastică în raporturile dintre părţile componente, ceea ce dă întregului o calitate organică, de asemănare cu viaţa însăşi. Privit astfel, Partenonul devine mai curînd vizual decît logic, mai concret — creaţie a unor zidari inspiraţi şi nu rezultat al unor calcule matematice. Pe scurt, Partenonul este o operă de artă, nu o abstracţiune rece.

Partenonul constituia, în acele vremi, un falnic monument închinat Atenei şi poporului oblăduit de ea, ca şi o întrupare a idealului pericleian de „frumuseţe în simplitate". Început în anul 477 î.e.n., ca primul edificiu din programul de construcţii al marelui om de stat, el a fost inaugurat după numai zece ani, în perioada serbărilor panatenee şi într-un moment cînd steaua Atenei era încă în ascensiune. Templul, la fel ca şi celelalte clădiri de pe Acropole, ar fi rămas întreg pînă astăzi, doar cu uzura normală, datorată trecerii timpului, dacă n-ar fi survenit dezastrul din 1687. În acea epocă Partenonul era folosit ca depozit de

muniţii al unei garnizoane turceşti, iar în timpul asedierii oraşului de către veneţieni, o ghiulea rătăcită a provocat explozia prafului de puşcă ţinut acolo, aruncînd în aer porţiunea centrală a clădirii. De atunci Partenonul a rămas o splendidă ruină. Astăzi, după numeroase restaurări parţiale, contururile îi sînt încă nete, iar prin proporţionalitatea lui incomparabilă şi prin echilibrul lui reţinut el rămîne una dintre realizările nepieritoare ale minţii omeneşti.

EREHTEIONUL. După ce statuia din aur şi fildeş plăsmuită de Fidias a fost atît de reuşit amplasată în Partenon, edilii oraşului doreau să găsească un loc pentru statuia mai veche, din lemn, a Atenei, despre care se credea că a căzut miraculos din cer. Ei doreau, de asemenea, să-şi arate respectul pentru celelalte zeităţi şi figuri de eroi ce împărţiseră odinioară Acropola cu Atena. S-a început deci construcţia unui alt edificiu în stil doric (fig. 21). Documentele oraşului îl descriu ca „templul de pe Acropole destinat vechii statui".

Locul ales era cel unde sălăşluise cîndva Erehteu, legendarul întemeietor al oraşului. Aşa cum povesteşte Homer, „Iar cei care stăpîneau frumoasa cetate a Atenei, sălaş al lui Erehteu cel inimos, pe care cîndva zeiţa Atena, fiica lui Zeus, l-a îngrijit atunci cînd Pămîntul dătător de grîne l-a adus pe lume; şi i-a dat un lăcaş de odihnă Atena, în bogatul ei templu; şi aici fiii atenienilor i se închină cu tauri şi berbeci, pe cînd anii îşi urmează cursul . . ." Era de asemenea locul unde Atena şi zeul mărilor, Poseidon, îşi disputaseră, se spunea, dreptul de protecţie asupra ţinutului Aticii şi la cinstire din partea oraşului Atenei, scene înfăţişate în sculpturile de pe frontonul vestic al Partenonului. Susţinîndu-şi pretenţiile, Poseidon lovise cu tridentul său o stîncă, făcînd să apară un cal — darul său pentru omenire. A ţîşnit, de asemenea, un izvor de apă sărată, menit să amintească evenimentul. Cînd a venit rîndul Atenei, ea a scos la iveală un măslin, iar zeii i-au

 adjudecat victoria. Mai tîrziu, Erehteu, pe care

ea îl proteja, a domesticit calul şi a cultivat măslinul, care le-a dat atenienilor untdelemn pentru gătit, grăsime pentru întins pe pîine, uleiuri pentru trup şi combustibil pentru lămpi.

Cum măslinul sfînt, izvorul sărat, semnul tridentului pe stîncă şi mormîntul lui Erehteu se aflau toate în aceeaşi incintă sacră, arhitectul Mnesicle a trebuit să clădească templul în jurul lor, ceea ce face ca planul Erehteionului (fig. 14) să fie pe atît de complex, pe cît de simplu este cel al Partenonului. Interiorul dreptunghiular, lung de aproape 19 m şi lat de aproape 10 m, avea patru încăperi pentru diferitele sanctuare, pe două niveluri diferite, cu o diferenţă în înălţime de peste 3 m. Pe trei din cele patru laturi ieşeau în afară trei porticuri, diferite ca dimensiuni şi aspect. Cel dinspre est are un şir de şase coloane ionice înalte de aproape 6,70 m; cel dinspre nord (fig. 22) are tot atîtea, dar plasate patru în faţă şi două pe laturi; iar cel mai mic, dinspre sud (fig. 23), este vestit pentru cele şase fecioare sculptate, cariatidele, care înlocuiesc coloanele obişnuite.

Spre deosebire de coloanele dorice, coloanele ionice (fig. 19) sînt mai zvelte şi au diametrul maxim la bază. Fusele lor stau pe o bază fasonată, nu direct pe stilobat, şi au 24 de caneluri în loc de 20. Elementul cel mai frapant este, totuşi, capitelul ionic, cu volutele lui spiralate. Frumoasele coloane ale porticului nordic (fig. 22) stau pe baze graţios profilate. Astragalul are o bandă cu decoraţiuni în formă de frunze, deasupra căreia vedem o altă bandă, mai mică, cu danteluri şi ove, iar deasupra volutelor o abacă subţire purtînd aceleaşi motive. Coloanele susţin o arhitravă divizată orizontal în trei benzi dispuse în trepte, şi o friză continuă în locul alternanţei clasice de triglife şi metope; deasupra se înalţă un fronton nu prea înalt, fără sculpturi. O foarte admirată şi mult imitată intrare duce în cella Erehteionului. Încadrat de mai multe chenare ce se adîncesc, lintoul îmbină diferitele motive decorative prezente în alte părţi ale construcţiei. Aşa cum se vede din banda ce înconjoară cella (fig. 24), acestea repre-

zintă (de jos în sus) caprifoiul, mărgeaua şi mosorul, ova şi săgeata, şi frunza.

Orientat spre Partenon, porticul sudic al Erehteionului, cu cariatidele lui (fig. 23), este mai mic decît celelalte, măsurînd doar aproximativ 3 m × 4,5 m. Deasupra celor trei trepte se înalţă un parapet de 1,80 m, pe care vedem şase fecioare, avînd cam o dată şi jumătate mărimea naturală. Pentru a se păstra proporţiile clădirii şi a nu supraîncărca figurile, friza şi frontonul au fost omise. Grupate ca într-o procesiune, cariatidele dau impresia unei înaintări maiestuoase, trei din ele ridicînd piciorul drept, iar celelalte trei piciorul stîng. Cutele veşmintelor sugerează canelurile de pe coloane şi, cu toate că fecioarele par destul de robuste pentru a susţine greutatea, nu există rigiditate în atitudinea lor. Aşa cum friza Partenonului reproduce serbările panatenee, se prea poate ca aceste cariatide să amintească de ritualul legat de Erehteion. Un fragment de sculptură dintr-un templu mai vechi de pe Acropole înfăţişează o preoteasă conducînd un cortegiu în care patru fecioare susţin pe capetele lor un cufăr lung. Cum templul poartă numele unui rege-luptător, cariatidele par să sugereze o ceremonie desfăşurată în cinstea eroilor morţi.

Pe Acropole atenienii au dus pînă la apogeul dezvoltării lor două tradiţii constructive greceşti: cea dorică, concretizată în Partenon, şi cea ionică, reprezentată de Erehteion şi de templul Atenei-Nike (fig. 25). Îmbinînd cele două ordine de arhitectură în Propilee şi întruchipîndu-le separat în Partenon şi Erehteion, atenienii simbolizau faptul că cetatea lor era locul unde dorienii din vestul peninsulei greceşti şi ionienii de pe coasta Asiei Mici trăiseră timp de secole în pace şi armonie, devenind, cu trecerea generaţiilor, un singur popor. În veacul următor s-a mai adăugat un ordin, cel corintic. Coloanele acestuia, mai înalte şi mai asemănătoare unor arbori, se disting prin capitelurile lor bogate, cu şiruri duble de frunze de acant şi de ferigă ieşind din fiecare colţ şi terminîndu-se

 în mici volute. Prea bogat pentru gustul grecesc,

de regulă mai sobru, ordinul corintic a trebuit să aştepte epoca elenistică şi pe cea romană pentru a-şi atinge faza de apogeu, aşa vum vedem la ruinele templului închinat lui Zeus Olimpianul (fig. 26).

SCULPTURA

SCULPTURILE ÎN MARMURĂ ALE PARTENONULUI. Aceste sculpturi au o importanţă aparte, întrucît se numără printre cele mai reuşite originale rămase din veacul al V-lea î.e.n. Aceste statui ale Partenonului formează trei categorii: metopele în altorelief de pe friza dorică, figurile în *ronde-bosse* de pe fronton şi friza în basorelief a cellei. Celebra operă a lui Fidias, statuia de cult, în aur şi fildeş, a zeiţei Atena, a dispărut de mult, iar copiile inferioase de mai tîrziu nu redau nici pe departe splendoarea ce i-o atribuiseră anticii. Ca sculpturi arhitectonice, frizele şi frontoanele nu trebuie judecate separat de edificiul pe care îl împodobesc. Aducînd linii diagonale şi mase neregulate, ca şi figuri în mişcare, ele compensează echilibrul mai static, orizontal şi vertical, al părţilor structurale. Privitorul modern trebuie să reţină şi amplasarea iniţială a acestor sculpturi: ele urmau a fi văzute afară, sub soarele puternic al Greciei, şi de la nivelul solului (cu aproape 11 metri mai jos), iar nu în lumina artificială a sălii de muzeu şi de la înălţimea ochilor.

Execuţia sculpturilor Partenonului prezintă neuniformitatea tipică tuturor creaţiilor de grup. Unele sînt evident realizate de maeştri; altele par produse de rutină ale unor meşteşugari. Metopele au fost lucrate întîi, cîteva dintre ele, posibil, chiar pentru templul mai vechi al lui Calicrate, rămas neterminat. Faptul că acestea au fost apoi depăşite în rafinament de figurile de pe fronton şi de friza cellei ne arată că sculpturile Partenonului nu sînt rodul unor metode artistice standardizate, ci rezultă dintr-o tendinţă continuă, progresivă, către idealul perfecţiunii în execuţie.

Metopele frizei dorice joacă un rol de seamă în planul arhitectonic al Partenonului: ele oferă o binevenită gamă de figuri ce relaxează unitatea structurală, iar liniile lor diagonale sînt într-un contrast adecvat cu verticalele alternante ale triglifelor şi cu lungile orizontale ale arhitravei şi cornişei, situate imediat dedesubt şi deasupra. Pentru a folosi la maximum lumina puternică a soarelui, aceste metope au fost lucrate în *altorelief* — o tehnică de sculptare adîncă a figurilor, astfel încît ele să iasă mult în afara fondului. Subiectul celor de pe friza sudică îl constituie lupta lapiţilor cu centaurii după răpirea unei mirese lapite de către un centaur în timpul ospăţului de nuntă. În una din cele mai iscusit lucrate (fig. 27), faldurile ample, bogate ale mantiei formează un frumos cadru unificator pentru figura omenească, împreună cu care se află în contrast frapant cu unghiularitatea greoaie a grotescului centaur.

Friza interioară (fig. 28—30) care înconjura pereţii exteriori ai cellei era o bandă continuă, înaltă de circa 112 cm şi lungă de peste 155 m; ea conţinea aproximativ 600 de figuri. Cum această friză era amplasată înapoia colonadei, imediat sub nivelul acoperişului, trebuind deci să fie văzută de aproape sub un unghi foarte abrupt, au fost necesare unele ajustări sculpturale. Tehnica, în mod necesar, era *basorelieful*, cu figurile puţin scoase în relief. Deoarece, în această lumină indirectă, umbrele sînt proiectate în sus, friza trebuia să fie uşor înclinată şi astfel sculptată încît părţile de jos ale figurilor să se înalţe doar cu circa 3,2 cm deasupra fondului, relieful devenind tot mai pronunţat spre partea de sus, unde figurile se ridică pînă la circa 5,7 cm. Utilizarea spaţiului este atît de dibace încît şase călăreţi pot fi redaţi într-un singur rînd fără a afecta diferitele planuri spaţiale. Caii, văzuţi la înălţimea ochiului, sînt prea mici în raport cu călăreţii lor. Priviţi însă de jos şi în lumină indirectă, ei nu mai par disproporţionaţi. Folosirea culorilor şi a pieselor de metal pentru detalii ca frîiele şi căpestrele permi-

 tea accentuarea unor părţi şi asigura claritatea

compoziției. Toate capetele, indiferent dacă figurile sînt pedestre sau călare, au fost plasate la același nivel pentru a se menține unitatea întregului și încadrarea în liniile arhitectonice. (Acest principiu, cunoscut sub numele de *izoencefalie*, îl vom întîlni și în arta bizantină de mai tîrziu [fig. 104]).

Friza cellei, spre deosebire de temele mitologice tradiționale întîlnite în alte sculpturi ale Partenonului, îi prezintă pe atenienii înșiși participînd la serbarea zeiței lor. Prilejul îl constituie Marile Panatenee, care se țineau la fiecare patru ani. Depășind în amploare procesiunea locală anuală, căci la ele luau parte delegați din alte orașe grecești, Marile Panatenee erau și un preludiu la întrecerile de poezie și oratorie mai complexe, spectacole dramatice și jocuri. Pe latura vestică (fig. 28 și 29), care se mai află la locul ei, se desfășoară ultimele preparative ale călăreților, care își pregătesc caii pentru defilare. Acțiunea începe, destul de bine gîndit, chiar în punctul unde procesiunea reală, odată trecută de Propilee, s-ar fi oprit pentru regrupare. Cortegiul se desparte apoi în două, o parte deplasîndu-se pe latura nordică, iar cealaltă pe latura sudică. După călăreții pe cai fără șei urmează carele de luptă și, pe măsura ce procesiunea se apropie de colțurile estice, îndrumătorii reduc ritmul la o alură mai solemnă. Iată-i pe muzicanți, cîntînd din lire și flaute, tineri ducînd ulcioare cu vin pentru libații, fecioare mergînd cu pași maiestuoși. Cele două șiruri converg apoi spre latura estică, unde magistrații orașului așteaptă pentru a deschide ceremoniile. Chiar și zeii nemuritori — așa cum se vede în panoul ce îi înfățișează pe Poseidon și Apollo (fig. 30) — sînt de față spre a da binecuvîntarea lor olimpică. Punctul culminant al ritualului îl găsim în centrul laturii estice, unde are loc prezentarea *peplum*-ului, mantia galbenă și purpurie — țesută și brodată de fete special alese — cu care se drapa străvechea statuie de lemn a Atenei.

Sculpturile de fronton, în contrast cu frizele, sînt siluete complet degajate, în *ronde-bosse*. Te-

mele ambelor frontoane sînt consacrate Atenei, cea de pe frontul vestic, orientat spre oraș, descriind triumful ei asupra lui Poseidon, iar cea de pe frontonul estic (fig. 31) relatînd povestea nașterii ei miraculoase — evenimentul sărbătorit anual prin Panatenee. Avem puține fragmente din frontonul vestic, dar din cel estic ne-au rămas destule pentru a ne forma o idee mulțumitoare despre înfățișarea lui inițială.

Se știe, din diferite izvoare, că scena acțiunii de pe frontonul răsăritean este muntele Olimp. În centru șade Zeus, părintele zeilor. Alături se află Hefaistos, despicînd țeasta lui Zeus pentru ca să poată ieși din ea Atena, în ținută de luptă. Ivirea bruscă a zeiței înțelepciunii, ca o idee sclipitoare din mintea creatorului ei, tulbură calmul olimpian al scenei. Pe măsură ce știrea parvine de la centru spre margini, fiecare personaj este cumva afectat de prezența înțelepciunii zeiței. Iris, mesagera zeilor, (fig. 33), se precipită spre stînga, iuțeala mișcării ei fiind redată prin fîlfîirea draperiei în vînt. Așezate pe un cufăr, Demetra și Persefona se întorc către ea, faldurile ample ale veșmintelor dezvăluindu-le atitudinea și interesul. Rezemat pe spate, Dionysos, cu mantia sa din blană de panteră întinsă pe o stîncă (fig. 32), se trezește, privind către zeul soarelui, Helios. Armăsarii carului acestuia tocmai se înalță, la răsărit, din marea înspumată. Trei zeițe (fig. 34), în partea opusă, au postúri ce vădesc locul lor în compoziție. Cea așezată mai aproape de centru, sesizînd ce s-a întîmplat, vrea să se ridice, pe cînd cea din mijloc începe să se întoarcă spre ea. Figura culcată din dreapta, încă în repaus, ignoră evenimentul tot atît cît și Dionysos, omologul ei din partea cealaltă. Ca și grupul feminin din stînga, aceste figuri constituie un episod unitar în cadrul compoziției, iar raportul lor cu întregul este vădit de liniile largi, bogate ale vestimentației. Această schemă liniară unduitoare, ca și felul în care ea lasă să transpară anatomia splendidelor corpuri de dedesubt, marchează un punct culminant în arta sculpturii. În colțul din dreapta se vede coborînd

carul Selenei, zeița Lunii, scenă din care ne-a rămas doar un expresiv cap de cal, înclinat, arătînd prin oboseala sa că vine sfîrșitul zilei (fig. 35).

Aspectul cel mai remarcabil al întregii compoziții este, poate, degajarea și grația cu care fiecare element își ocupă spațiul atribuit. Amplasarea unor figuri adecvate într-un triunghi isoscel de mică înălțime și menținerea concomitentă a unui aspect neaglomerat dar unitar au constituit mult timp o preocupare a artiștilor greci. În mod curent centrul era dominat de o figură avînd dimensiuni mai mari decît cele naturale; în părți se aflau figuri așezate sau ghemuite, iar în colțurile triunghiului — figuri culcate. Spațiul frontonului se întinde, la Partenon, pe o lungime de circa 27 m, cu o înălțime de aproape 3,5 m în centru. Răsăritul Soarelui și apusul Lunii precizează intervalul de timp — o zi, iar ambianța, Muntele Olimp, și unicitatea evenimentului asigurau identitatea de timp, de loc și de acțiune, în conformitate cu unitățile clasice (un principiu ce va fi tratat mai pe larg în secțiunea despre arta dramatică). Carul ce se înălța și cel care cobora creează o mișcare contrastantă, sus-jos, la extremități, pe cînd figurile culcate și așezate conduc ochiul spre centru, unde găsim punctul culminant. Acțiunea ulterioară dispersează din nou figurile mediane către colțuri. Postúrile variate, bogatul modelaj plastic și liniile curgătoare leagă toate figurile într-o mișcare unitară astfel încît, chiar dacă acum centrul lipsește, sensul rămîne cu totul clar.

Luate ca un întreg, sculpturile Partenonului redau o imagine a trecutului și prezentului grecilor, ca și aspirațiile lor de viitor. Încercarea de a interpreta străvechile și nebuloasele mituri ale unui popor în termeni contemporani, mai iluminați, poate fi găsită atît în sculptura, cît și în filosofia, poezia și teatrul grecesc. Metopele estice prezintă lupta primordială dintre zei și giganți pentru stăpînirea lumii, triumful olimpienilor însemnînd apariția, din haos, a ordinii cosmice. Metopele sudice îi arată pe lapiți, cei mai vechi locuitori ai peninsulei grecești, înfrîngîndu-i pe centaurii semi-

umani cu ajutorul eroului atenian Teseu. Acest triumf semnifică ascendența idealurilor umane asupra laturii animalice a firii omenești. În grupul nordic se relatează epopeea homerică a înfrîngerii troienilor, iar în metopele vestice îi vedem pe greci biruindu-le pe amazoane, acele aprige femei luptătoare care simbolizau dușmanul asiatic și, în acest caz, pe perșii învinși de atenieni la Maraton. Pe frontonul estic se redă nașterea Atenei, protectoarea orașului, iar cel vestic ne spune povestea rivalității dintre Atena, zeiță a înțelepciunii, și Poseidon, patronul comerțului maritim, sugerînd ciocnirea a două moduri de viață: căutarea cunoașterii și dobîndirea de bogății materiale. Procesiunea Panateneelor de pe zidurile cellei aduce istoria la zi prin descrierea unui eveniment contemporan. Aici mîndrii atenieni puteau privi în sus și vedea propriile lor chipuri sculptate pe un lăcaș sfînt — un ecou al procesiunii reale care trecea pe lîngă laturile templului în zilele de sărbătoare. Punctul culminant survenea după ce lumea se aduna la porticul de est și ușile templului se deschideau în fața razelor soarelui ce răsărea, dînd la iveală statuia zeiței însăși. Strălucind în slava ei de aur și ivoriu, Atena întruchipa adevărul etern, bunătatea și frumusețea spre care năzuiau credincioșii ei. Cu ajutorul zeiței, civilizația greacă depășise ignoranța barbară. Legăturile dintre Atena și cetățenii orașului ei se reînnoiau astfel periodic, iar Partenonul, ca întreg, glorifica nu numai pe zeiță, ci și pe atenienii înșiși.

EVOLUȚIA SCULPTURII GRECEȘTI. Enorma distanță parcursă de arta sculpturii din faza arhaică, preclasică de dinaintea secolului al V-lea î.e.n. pînă la sfîrșitul perioadei stilului elenic, la mijlocul veacului al IV-lea, poate fi percepută clar prin compararea unor opere. *Kuros*-ul din figura 36 este tipul sculptural arhaic de tînăr atlet, învingător în jocuri, pășind spre templu pentru a se închina zeilor. Piciorul drept împins înainte este singura sugestie de mișcare în postura lui rigidă. Anatomia torsului este strict formală, apropiată

blocului de piatră din care a fost sculptat. Umerii laţi şi braţele lungi lăsate în jos creează un cadru rectangular; lunga linie verticală ce uneşte gîtul cu ombilicul împarte pieptul în două; abdomenul rombic se defineşte prin patru linii aproape drepte, moştenire a convenţiilor geometrice formalizate din perioada arhaică.

Doriforul, „Purtătorul de lance", creaţie a lui Policlet (fig. 37), pe de altă parte, se mişcă mai liber, mai echilibrat. La origine turnată în bronz, piesa este cunoscută acum numai din cópii banale de marmură. Sculptorul era celebru în vechime pentru încercările lui de a formula un canon, o teorie raţională a proporţiilor pentru redarea corpului omenesc. Modul exact de aplicare a formulei lui Policlet nu este cunoscut, dar arhitectul roman Vitruviu menţionează că frumosul constă „în proporţii, nu ale elementelor, ci ale părţilor, adică deget faţă de deget, toate degetele faţă de palmă şi de încheietura mîinii, acestea faţă de antebraţ, antebraţul faţă de braţ şi toate părţile între ele, aşa cum se arată în Canonul lui Policlet". Alegerea modulului — cap, antebraţ sau mînă — varia, se pare, de la o statuie la alta, dar o dată acesta ales, întregul şi toate părţile lui se exprimau în multipli sau fracţiuni de modul. Potrivit exemplificării date de Vitruviu, capul era 1/8 din înălţimea totală; faţa, 1/10, subdivizată în trei părţi: fruntea, nasul şi gura cu bărbia. Antebraţul era 1/4 din înălţime, iar lăţimea pieptului egală cu lungimea antebraţului. Totuşi, la fel ca rafinamentele optice ale Partenonului, canonul lui Policlet nu era o formulă mecanică, ci permitea o anumită flexibilitate, astfel că dimensiunile puteau fi ajustate în cazul unei figuri în mişcare sau al uneia ce urma să fie privită sub un anumit unghi.

Hermes şi Dionysos copil (fig. 38), operă creată de Praxitele la sfîrşitul perioadei elenice, este o mostră de echilibru şi fineţe. Spre deosebire de Dorifor, redat într-o postură oarecum studiată, Hermes îşi lasă degajat greutatea pe un picior, iar postura relaxată dă corpului forma familiară de S — o poză praxiteleană cu mulţi imitatori prin-

tre sculptorii eleniști şi romani de mai tîrziu. De la rigiditatea impasibilă a arhaicului *kuros* şi de la vigoarea robustului Dorifor, sculptorul Praxitele a ajuns la completa stăpînire plastică a materialului său. Prin modelajul fin şi tratarea suavă a suprafeţei, Praxitele sugerează sîngele, oasele şi muşchii de sub piele şi dă marmurei reci vibraţia şi căldura materiei vii.

Conducătorul de cvadrigă din Delfi şi statuia lui *Zeus* găsită la Artemision (fig. 39) — două din rarele bronzuri elenice originale — ca şi copia romană în marmură după *Discobolul* („*Aruncătorul de disc*") (fig. 40) — un bronz de Miron, azi pierdut — trădează o evoluţie stilistică de la monumentalitatea calmă la acţiunea energică în numai două decenii, la mijlocul veacului al V-lea. Splendidul *Conducător de cvadrigă* făcea parte dintr-un grup ce cuprindea şi cîţiva cai şi, cu toate că este în acţiune, personajul are ceva din echilibrul şi monumentalitatea unei coloane canelate, datorită cutelor verticale ale draperiei. Figura impunătoare a lui *Zeus*, pregătindu-se să arunce un trăsnet, dezvăluie în puternica-i musculatură masivele rezerve de forţă ale unui trup cu adevărat zeesc. La *Discobolul* lui Miron, muşchii încordaţi dar elastici ai atletului se cumpănesc o clipă între mişcarea spre înapoi şi zvîcnitura aruncării. Vigoarea efortului este admirabil redată de braţele curbate, care mărginesc compoziţia şi reţin mişcarea într-un singur plan.

Arhaica *kore* din Samos (fig. 41) este una dintr-un şir de fecioare, aşezate iniţial în curtea unui templu şi purtînd mici animale în chip de ofrande. Forma ei slab cilindrică este puternic abstractizată, în sensul că tot ce era superfluu a fost eliminat, rămînînd numai elementele formale esenţiale şi liniare. Verticalele ritmic repetate ale fustei contrastează cu curbele ingenioase ale părţii de sus a veşmîntului, creînd un model liniar plăcut ochiului. *Atena Lemnia* (*fig.* 42) este o excelentă copie în marmură a bronzului original creat de Fidias, care se afla pe acropola ateniană. Aici Fidias redă

o stare de spirit mai curînd lirică decît epică, iar

în izvoarele antice statuia este menţionată cu regularitate drept „cea frumoasă". Profilul senin, îndulcit de modelajul subtil, se apropie neîndoios de idealul clasic al frumuseţii caste. *Afrodita din Cnidos*, creată de Praxitele, a fost declarată de criticii greco-romani drept cea mai frumoasă dintre statui. Cunoscută azi doar prin intermediul unei copii inferioare (fig. 43), „zîmbetul ce-i juca gingaş pe buzele întredeschise", şi „privirea blîndă, fermecătoare a ochilor, cu expresia lor luminoasă, plină de bucurie", atît de mult admirate, la opera originală, de scriitorul roman Lucian, ni le putem doar imagina. Totuşi Praxitele s-a abătut de la modelul zeiţelor drapate din secolul precedent, sculptînd-o cu îndrăzneală în nud pe zeiţa iubirii. Prin aceasta, el a creat un prototip ce va înrîuri orice tratare ulterioară a figurii femeieşti nedrapate.

TEATRUL

Teatrul grecesc era o distilare a vieţii în formă poetică, reprezentată (sau imitată, ca să folosim termenul antic) pe scenă. În cadrul acestor spectacole pline de viaţă, publicul, prin reprezentanţii săi din cor, participa indirect la întîmplări din viaţa unui grup de oameni, într-o altă epocă şi într-un alt loc. Ca toate marile opere de artă, teatrul grecesc poate fi abordat pe multiple şi diferite planuri. Pe unul din ele, putem avea o înlănţuire palpitantă de acţiuni violente şi răzbunări sîngeroase. Pe altul, o luptă între ambiţia omenească şi pedeapsa divină, sau un conflict între liberul arbitru şi soarta prestabilită. Pe alt plan, un mişcător fapt de viaţă, care înnobilează prin limbajul avîntat şi poezia de aleasă inspiraţie. Subiectele erau preluate totdeauna din mitologie, din legendele eroice sau din istoria caselor domnitoare. Cum aceste teme străvechi erau forme de istorie populară dinainte cunoscute, dramaturgul putea să dea mai multă atenţie aspectelor poetice decît acţiunii înseşi. El putea face comentarii dramatice asu-

pra unor vechi legende, reinterpretîndu-le în lumina evenimentelor recente. Astfel el avea posibilitatea să evoce trecutul istoric, aşa cum face Eschil în *Perşii;* să exprime sentimente individuale prin prisma experienţei universale, ca Sofocle în *Antigona;* să provoace reevaluarea unor superstiţii străvechi, ca Euripide în *Bacantele*; sau să reamintească faptul că greutăţile prezentului aveau paralele în trecut şi, arătînd că aşa au stat lucrurile dintotdeauna, să aşeze problemele zilei într-o perspectivă istorică mai largă.

Dramaturgia greacă e înrădăcinată în riturile religioase legate de cultul lui Dionysos (Bachus, în mitologia romană), zeul vinului şi al petrecerilor, ale cărui sărbători coincideau cu semănatul de primăvară şi cu epoca recoltării, toamna (fig. 44). Din nişte practici magice primitive, ritualurile s-au rafinat treptat, devenind purtătoarele unor puternice manifestări de expresie artistică. Cînd s-a ajuns la construirea de teatre, acestea au fost amplasate în locuri închinate lui Dionysos. Altarul zeului ocupa centrul *orchestrei* circulare, unde dansa şi cînta corul, iar publicul ce se aduna îl omagia pe zeu prin prezenţă.

La început, teatrul grec avea doar cor, a cărui funcţie, după filosoful Nietzsche, era să invoce viziunea divină în care acesta „îşi vede domnul şi stăpînul, pe Dionysos . . . [şi] priveşte cum el, zeul, suferă şi se glorifică pe sine". Viziunea zărită de cor a început apoi să fie interpretată dramatic, iar alternanţa *corurilor* de grup cu *episoadele* declamate individual a constituit temelia reprezentaţiei teatrale. Cu alte cuvinte, cîntecele corului erau, la început, o narare în grup a unor fapte măreţe. Ulterior, cuvintele atribuite eroului au fost cîntate, iar acţiunile lui mimate, de conducătorul corului. S-a adăugat apoi un alt actor, şi încă unul, iar dialogul episoadelor jucate a ajuns egal în importanţă cu corurile. Teatrul elenistic şi roman va tulbura acest echilibru clasic prin reliefarea acţiunii şi rolurilor actorilor, dar în epoca elenică glasul colectiv al corului şi cel al actorilor principali erau de însemnătate egală. Intonîndu-şi

strofele și *antistrofele*, („întoarceri" și „contra-întoarceri"), grupul trecea de la o scenă la alta, amintea fapte din trecut și prezicea viitorul, reflecta opinia publică, exprima comentariul propriu al dramaturgului și, mai presus de toate, făcea ca, indirect, publicul să simtă că ia parte la piesă.

Teatrul lui Dionysos de la Atena (fig. 13), ca și cel de la Epidaur, mai bine păstrat (fig. 45), avea o „sală", săpată într-o coastă de deal, care putea primi circa 18.000 de spectatori. Băncile semicirculare înconjurau pe jumătate orchestra și erau orientate spre așa-numita *skene*, o platformă înălțată pe care actorii își jucau rolurile. Această *skene* avea o fațadă arhitectonică permanentă, cu trei uși pentru actori, în timp ce corul intra și ieșea prin colțurile inferioare. Fațada stilizată a *skene*-i, sugerînd un palat sau un templu, se potrivea celor mai multe situații dramatice, acțiunea petrecîndu-se aproape totdeauna în aer liber. Corul, bunăoară, reprezenta de regulă pe credincioșii dintr-un sanctuar, orășeni sau suplicanți, în fața unui palat, o gloată, ori un grup de captivi, pe cînd actorii, care intrau și ieșeau prin ușile de deasupra, jucau roluri de preoți, eroi sau membri ai familiilor domnitoare. Dacă situația cerea un alt cadru, corul sau un actor „zugrăvea" noua scenă în cîteva cuvinte, astfel încît nu erau necesare alte decoruri.

O piesă grecească tipică începe cu un *prolog*, rostit de unul dintre actori. Prologul descria locul acțiunii, contura subiectul și oferea un punct de plecare pentru desfășurarea piesei. Conținutul acesteia se derula apoi într-o succesiune alternantă de coruri și episoade (de regulă cinci episoade încadrate în șase coruri), încheindu-se cu ieșirea corului (*exodus*) și un *epilog*. Actorii purtau măști de un tip general pe care publicul le putea recunoaște imediat. Dimensiunile teatrelor, ca și amplasarea lor în aer liber, făceau ineficientă expresia feței, iar tempoul rapid al teatrului grec cerea ca actorul cu rol de, să zicem, rege, ori țăran, să creeze imediat un tip și un personaj. Măștile erau prevăzute cu un fel de megafoane, care

amplificau vocea, deși acustica amfiteatrelor este în general excelentă. Măștile se dovedeau utile și atunci cînd un actor juca mai multe roluri, asigurîndu-i acceptarea imediată în fiecare dintre acestea.

Reținerea și simplitatea constituiau regula în privința regiei. Ca și în cazul teatrului elizabetan de mai tîrziu, decorurile se evidențiau prin absență. Unica iluzie vizuală pare să fi fost *mechane*, un scripete cu care erau coborîți pe scenă actorii cu roluri de zei. Acest *deux ex machina* („zeul din mașinărie") a devenit ulterior un mod convenabil de rezolvare a problemelor dramatice prea complexe ca să poată fi tratate prin mijloace convenționale. Mai mult, pe scenă nu avea loc nici o acțiune directă. Toate actele violente se petreceau altundeva, fiind comunicate de un mesager sau de vreun alt personaj. Piesele se desfășurau prin narațiune, comentariu, speculație, dialog și discuție. Toate aceste elemente — cunoașterea subiectului dinainte, cadrul vizual permanent, folosirea măștilor, acțiuni în afara scenei — slujeau, în principal, unui dublu scop: să accentueze poezia piesei și să dea frîu cît mai liber imaginației publicului. Dar deși teatrul grec este un complex de cîntece corale, dansuri în grup, acțiune mimată și dialog, alcătuind un întreg coordonat, poezia rămîne totdeauna factorul dramatic central. Trebuie să adăugăm că atenienii receptau piesele și poezia numai pe calea prezentării orale. Deși cărturarii aveau copii manuscrise ale operelor literare și filosofice, nu existau cărți în sensul modern al cuvîntului. O mare parte din frumusețea și forța pieselor rezulta din trăirea intensă a declamației poetice, ca și din limba greacă însăși. Nefiind o limbă bazată pe accent, greaca veche permitea o gamă largă de scheme metrice ce puteau exprima orice nuanță de acțiune și de atmosferă. Receptînd o piesă grecească în traducere, așadar, cititorul modern trebuie să-și lase imaginația să aducă melodia, culoarea și ritmurile curgătoare ale limbii de origine, ca și cei-

lalți factori legați de reprezentarea unei piese.

Regîstrul teatrului grec era foarte întins, de la tragedia eroică de proporţii maiestuoase, trecînd prin patosul *melodramei* (în sens propriu, „dramă cu melodie") şi prin subtilele *satire* („piese cu satiri"), pînă la *comediile* pline de zarvă ale lui Aristofan. Conflictul este întotdeauna baza acţiunii dramatice, iar dramaturgii creează tensiuni între forţe ca crima şi răzbunarea, laşitatea şi vitejia, protestul şi supunerea, mîndria şi umilinţa. Cînd, de exemplu, un erou se află în faţa destinului său, obstacolele întîlnite sînt de nedepăşit, dar, totodată, ele trebuie depăşite. În conflictul ce se naşte, piesa trece printr-o gamă de afecte, explorînd înălţimile şi abisurile ce pot fi atinse de viaţa omului. În *Oedip rege* de Sofocle, eroul porneşte de la apogeul puterii sale regeşti, înfundîndu-se în prăpastia degradării umane. Mai mult, fiecare personaj dintr-o dramă este creat tridimensional, dezvăluind un amestec tipic omenesc de trăsături bune şi rele, atrăgătoare şi repulsive.

Protagonistul, personajul central, poate îndeplini condiţiile cerute de tragedie numai atunci cînd joacă rolul unei figuri măreţe — a uneia „foarte vestite şi norocoase", cum spune Aristotel — care pînă la urmă are de suferit din cauza unui defect în propria-i structură psihologică sau printr-o inevitabilă lovitură a soartei. Motivele acestei situaţii trebuie dezvăluite publicului treptat, prin procesul de „necesitate cauzală". Necazurile unui om de rînd pot duce la o situaţie patetică, dar nu la una tragică în sensul clasic al cuvîntului. Cînd un personaj pozitiv, plin de virtuţi, este răsplătit, sau cînd faptele mîrşave ale unui personaj negativ sînt date în vileag şi el este pedepsit, nu avem, desigur, o situaţie tragică. Cînd un inocent ajunge dintr-o poziţie favorabilă în una nefavorabilă, sau cînd un ticălos ajunge din mizerie la prosperitate, iarăşi nu avem o situaţie tragică, întrucît simţul moral este cel lezat.

Prin Eschil, întemeietorul ei, tragedia greacă s-a străduit să discearnă taina voinţei divine, adeseori atît de inscrutabilă pentru om — ca în al său *Agamemnon*. Stabilind o relaţie practică între om

şi zeii săi, Eschil a încercat să rezolve conflictul dintre omenesc şi divin, să găsească o bază pentru dreptate personală şi socială. Implicaţiile primelor tragedii ale lui Eschil erau pronunţat etice, arătînd limpede că pentru dramaturg teatrul încă se identifica cu gîndirea teologică. Piesele lui Sofocle se disting printr-o impecabilă realizare artistică; înaltul lor conţinut de idei se bazează pe examinarea cursului urmat de destinul uman în lumina legii morale a universului.

Euripide, spunea filosoful Aristotel, caută să-i prezinte pe oameni aşa cum sînt, dar Sofocle îi zugrăveşte aşa cum ar trebui să fie. În unele privinţe, operele lui Euripide sînt mai puţin tipice pentru stilul elenic decît cele ale lui Eschil ori Sofocle, dar influenţa lui asupra dezvoltării ulterioare a dramaturgiei, în epoca elenistică şi mai tîrziu, a fost incalculabil mai mare. *Bacantele*, ultima din cele peste nouăzeci de piese ale lui, a fost scrisă într-o vreme cînd asupra intelectualilor atenieni cobora întunericul dezamăgirii, spre sfîrşitul dezastruosului război peloponesiac, şi în ea Euripide exprimă cîteva dintre îndoielile şi incertitudinile timpului său. Ca majoritatea capodoperelor, sub anumite aspecte ea este atipică, pe cînd sub altele ea pare să se tragă din cele mai adînci rădăcini tradiţionale ale teatrului. În ciuda unor inconsecvenţe interne şi a unei anumite imprecizii de sens, piesa *Bacantele* are întreaga perfecţiune formală şi măreţie expresivă a celor mai alese tragedii. Strania frumuseţe sălbatică a corurilor, farmecul poeziei şi interacţiunea complexă a voinţelor omeneşti şi divine furnizează toate elementele necesare unei piese de prima calitate.

După ce epoca măreaţă a lui Eschil, Sofocle şi Euripide s-a încheiat, Aristotel, cunoscînd întreaga lor operă, şi nu doar relativ puţinele piese ce au ajuns pînă la noi, a scris o analiză pătrunzătoare a tragediei şi, într-un înţeles mai larg, a artei în general, în tratatul său *Poetica*. După părerea lui, adevărata dramă, ca şi orice altă operă de artă, trebuie să aibă formă, în sensul unui

 început, unui mijloc şi unui sfîrşit. Unitatea de

timp, de loc şi de acţiune este de asemenea indicată. *Oedip rege* de Sofocle, bunăoară, îşi derulează subiectul într-o singură zi (fie ea şi foarte încărcată); toate scenele au loc înaintea palatului din Teba; acţiunea este directă şi continuă, fără intrigi secundare. Alte piese greceşti se întind pe intervale de timp mai mari şi au cîteva cadre de desfăşurare. Dar, aşa cum subliniază Aristotel, aceste unităţi constituiau reguli utile, nicidecum însă rigide. În privinţa episoadelor, tradiţia cerea ca pe scenă să se afle cel mult trei actori concomitent. Dacă piesa cerea şase roluri, ele erau de regulă împărţite între trei actori. Pe măsura desfăşurării acţiunii apare conflictul dintre *protagonist* şi *antagonist*, iar piesa trebuie să-şi atingă punctul culminant în episodul din mijloc. Necesitatea tragică impune ca pieirea eroului să survină din aceea că el poartă în sine germenul propriei distrugeri. După acest moment de cotitură, anticlimaxul bine construit aduce din nou acţiunea pe un plan de echilibru. Tragedia, după Aristotel, trebuia să conţină şase elemente esenţiale, ordonate de el astfel: intriga, „organizarea incidentelor"; forma morală, „cea care dezvăluie scopul moral"; gîndirea, „prin care ceva se dovedeşte a exista ori a nu exista"; dicţia, „organizarea cuvintelor în versuri"; cîntecul, „melodia ocupînd primul loc printre ornamente"; şi, în sfîrşit, spectacolul. Aristotel rezuma astfel definiţia dată de el tragediei: „imitarea unei acţiuni care este sobră, completă şi de o anumită însemnătate; într-un limbaj înfrumuseţat cu toate felurile de ornamente, diferitele feluri găsindu-se în părţi separate ale piesei; în formă de acţiune, nu de povestire; cu incidente ce stîrnesc milă şi teamă, prin care săvîrşesc purificarea (*katharsis*) emoţiilor".

MUZICA

Astăzi, cuvîntul „muzică" poartă în sine conotaţia de artă deplin matură şi independentă. Nu trebuie să uităm, totuşi, că simfoniile, muzica de cameră

şi compoziţiile pentru instrumente solo, în care accentul cade aproape integral pe o formă sonoră abstractă, sînt apariţii relativ moderne. Cuvîntul „muzică" e încă folosit pentru a denota fuziunea sunetului cu multe alte elemente, ca în cazul cîntecelor populare, muzicii de dans, marşurilor militare şi muzicii bisericeşti. El denumeşte şi combinaţiile cu poezia lirică şi epică — în cîntece şi balade; cu mişcări ale corpului — în dans şi balet; cu teatrul — în operă.

În Grecia antică, *muzica* în sensul ei cel mai larg însemna oricare dintre artele şi ştiinţele ce se aflau sub patronajul muzelor, acele fecioare imaginare, fiicele cerescului Zeus şi ale mai pămîntenei Mnemosine. Întrucît Zeus era creatorul, iar Mnemosine, aşa cum o arată numele, simbolul memoriei, muzele şi artele lor erau privite ca rod al unirii impulsului creator cu memoria — pe jumătate divine, pe jumătate umane. Acesta era doar un mod fantezist de a spune că muzica e inspiraţie consemnată. Pe măsură ce progresa civilizaţia greacă, muzele, sub oblăduirea lui Apollo, zeul profeţiei şi al luminii, au ajuns treptat nouă la număr, iar artele şi ştiinţele pe care le patronau au ajuns să cuprindă toate disciplinele legate de intelect şi de inspiraţie ce s-au născut din mintea fecundă a acestui popor de mare creativitate — poezia lirică, tragedia şi comedia, dansul coral, cîntecul. Erau cuprinse, de asemenea, astronomia şi istoria. Artele vizuale şi meseriile, pe de altă parte, erau sub oblăduirea Atenei şi a lui Hefaistos — inteligenţa călită prin foc. Platon şi alţii aşezau muzica în contrast cu gimnastica şi cu activitatea fizică, iar înţelesul ce i se dădea era tot atît de larg ca şi cel al *artelor liberale* ori al *culturii* pentru noi.

Grecii foloseau termenul „muzică" şi într-un sens mai restrîns, de artă a sunetelor. Muzica era însă totdeauna intim îmbinată cu poezia, drama şi dansul, apărînd de obicei în tovărăşia acestora. Astfel, în dialogul *Statul*, Socrate întreabă: „Şi cînd vorbeşti de muzică, incluzi şi literatura sau

 nu?" Iar răspunsul este afirmativ. Aşadar, deşi

se știe că grecii aveau și o muzică instrumentală de sine stătătoare, aparte de combinațiile cu cuvinte, există temeiuri să considerăm că cea mai mare parte a muzicii lor se asocia cu forme literare. Aceasta nu înseamnă, firește, că muzica nu avea propria ei identitate, ori că ea era înghițită de poezie, ci mai curînd că ea juca un rol important și recunoscut în cadrul acesteia. Platon, de pildă, întreabă: „Și cred că ai observat, de atîtea ori, ce sărăcăcios arată poveștile poeților, dezgolite de culorile cu care le îmbracă muzica și recitate ca simplă proză... Ele sînt ca acele chipuri ce n-au fost niciodată frumoase, ci numai înflorite; iar acum, floarea tinereții le-a părăsit".

Muzica greacă trebuie deci privită mai ales în combinația ei cu literatura, așa cum putem vedea pe un vas pictat de Duris, *Predarea muzicii și gramaticii într-o școală din Atica* (fig. 46). Cea mai clară formulare a acestui lucru o găsim tot în *Statul*, unde se arată că „melodia este compusă din trei elemente, cuvintele, armonia (prin care se înțelege succesiunea intervalelor melodice) și ritmul". Discutînd importanța fiecăruia dintre ele, Platon afirmă că „armonia și ritmul trebuie să urmeze cuvintele". Cele două arte sînt astfel unite în una singură, *prozodia*, adică organizarea melodică și ritmică a unui text poetic. Se știe că melodiile și ritmurile grecești se asociau cu anumite *moduri* — game construite prin dispunerea înălțimii tonurilor în cadrul octavei, ca în cazul modurilor majore și minore de mai tîrziu. Marea varietate a modurilor muzicale grecești permitea poeților și dramaturgilor să stîrnească diferite reacții emoționale la ascultătorii lor. Iar deși orientările etice și afective s-au schimbat în decursul veacurilor, sistemul fundamental al modurilor și metricii grecești s-a perpetuat, practic, în toate perioadele ulterioare de muzică și poezie apuseană.

Muzica, în sens larg și în sens restrîns, era intens asociată cu viața afectivă, intelectuală și socială a vechilor greci, iar arta era privită de ei ca avînd o legătură esențială cu bunăstarea per-

sonală ca și cu mediul social și fizic al individului. Nu există omagiu mai elocvent la adresa forței artei în treburile publice decît cel adus de Socrate, care spunea: „Cînd modurile muzicii se schimbă, legile de bază ale statului se schimbă totdeauna o dată cu ele". Educația tineretului în Grecia consta dintr-o îmbinare echilibrată de muzică pentru suflet și gimnastică pentru corp. Principiul larg de formare a unui corp sănătos este și azi unul din idealurile învățămîntului. Chiar și bunăstarea sufletului după moarte avea implicații muzicale, căci pentru mulți greci nemurirea însemna a fi cumva în acord cu forțele cosmice, a fi, în sfîrșit, capabil să auzi „muzica sferelor". Toate aceste idei erau legate de armonia ipotetică a lumii fizice cu cea metafizică, de considerarea sufletului ca fiind în armonie cu timpul. Potrivit mitului grecesc al lui Orfeu, reprezentat pe un frumos vas cu figuri roșii de la începutul veacului al V-lea î.e.n., muzica avea chiar forța miraculoasă de a învinge moartea. Această concepție și-a găsit un loc durabil în literatura apuseană, și nici un scriitor n-a exprimat-o, mai sensibil ca Shakespeare în *Negustătorul din Veneția* (actul V, scena 1):

Privește cum cereasca podină
Bătută e cu mici tipsii de aur...
Și nu e globuleț, din cîte vezi,
In zboru-i să nu cînte ca un înger,
Din corul heruvimilor cu ochii vii...
Atare armonie dăinuiește
Și-n sufletele cele făr' de moarte...
Dar noi — atîta timp cît stăm vîrîte
In haina ast' de tină și boccie,
*Noi n-auzim această armonie!...**

Cea mai însemnată contribuție a grecilor în domeniul muzicii este, fără îndoială, cea teoretică a coordonării raporturilor matematice dintre intervalele melodice cu sistemul lor de game. Descoperirea, atribuită lui Pitagora, ne spune că intervale ca octava, cvinta și cvarta se află într-o relație

* Traducere de Gala Galaction în volumul SHAKESPEARE, *Teatru*, Ed. Junimea, 1971, p. 310

matematică. Aceasta poate fi uşor sesizată auditiv dacă o coardă ce vibrează este apăsată exact în mijloc. Intervalul muzical dintre sunetul coardei libere şi cel al coardei împărţite în două este atunci octava, iar raportul matematic este de 1:2. Dacă se compară apoi un segment al coardei divizate în două părţi cu un segment al unei coarde divizate în trei părţi, intervalul ce rezultă va fi cvinta, iar raportul va fi de 2:3. Comparînd sunetul corzii divizate în trei părţi cu cel al uneia divizate în patru părţi, intervalul va fi cvarta, iar raportul va fi de 3:4. Aşadar, în expresie matematică, 1:2 este egal cu octava; 2:3, cu cvinta; 3:4, cu cvarta; 8:9, cu secunda. Pentru Pitagora şi discipolii săi, deci, muzica era sinonimă cu ordinea şi proporţionalitatea, şi avea o bază raţională demonstrabilă. Această importantă descoperire părea a fi o cheie a tainelor universului, care, se considera, puteau fi şi ele reduse la expresii numerice şi reprezentate conform principiilor unei scări muzicale. Ideea se regăseşte în toate aspectele vieţii intelectuale greceşti. Platon însuşi a elaborat o concepţie despre armonia cosmică a lumii pe temeiul acestor principii muzicale în dialogul său *Timaios*. Se prea poate ca şi arhitecţii să fi inclus aceste legi în proporţiile şi planurile clădirilor realizate de ei. Arhitectul roman Vitruviu, de pildă, cunoştea perfect teoria muzicală grecească.

Datele despre muzica vechilor greci trebuie culese din diferite surse — referiri literare ocazionale, poezie, teatru, reprezentări ale instrumentelor muzicale şi ale interpretării muzicii în opere de pictură şi sculptură, tratate de teorie şi cîteva mostre foarte fragmentare de muzică ce ne-au parvenit. Prin combinarea tuturor acestor surse ne putem forma o vagă idee despre ceea ce era cu adevărat muzica grecească. Rezultă astfel că dezvoltarea cea mai înaltă a muzicii se obţinea prin fuziunea ei cu teatrul. Dramaturgul atenian se ocupa, prin tradiţie, şi de muzică, de pregătirea corului şi de montarea piesei, ca şi de scrierea textului. Mai mult, deseori el interpreta unul din-

tre roluri. Marii dramaturgi erau, deci, totodată compozitori, poeţi, actori şi regizori.

Reconstituind teatrul grecesc, trebuie să ne imaginăm un public grec, pentru care drama era o trăire intensă, auditivă şi vizuală, implicînd dans şi muzică corală, muzică vocală şi instrumentală, dialog şi acţiune dramatică. Astăzi, lipsită de cor şi de dans, o piesă ca *Rugătoarele* lui Eschil seamănă cu libretul unei opere fără partitura muzicală. Ea e atît de clar o dramă lirică, încît muzica însăşi trebuie să fi fost mijlocul principal prin care poetul îşi transmitea mesajul. *Bacantele* lui Euripide, pe de altă parte, este o piesă cu o substanţă dramatică intrinsecă mult mai amplă, dar şi aici intensitatea afectivă a diferitelor scene atinge frecvent un nivel atît de ridicat, încît muzica trebuia să intervină acolo unde cuvintele nu mai erau de ajuns — la fel ca în cazul unui om care, copleşit de emoţie, nu se mai poate exprima prin cuvinte şi recurge la sunete nearticulate şi gesturi.

Greutatea expresiei muzicale cădea mai ales asupra corului, care era baza iniţială a formei dramatice şi din care evoluaseră toate celelalte elemente ale teatrului. Înţelegem în sfîrşit, cum spune Nietzsche în analiza sa asupra dramei greceşti, „că scena, împreună cu acţiunea, era fundamental şi iniţial concepută doar ca o *viziune*, că singura realitate este tocmai corul, cel care dă naştere viziunii şi vorbeşte despre ea cu întregul simbolism al dansului, sonului şi verbului". Corul se producea atît în poziţie staţionară, cît şi în mişcare, acompaniindu-se de gesturi mimetice şi deplasîndu-se prin *orchestră*, unde se executau cîntece corale, dansuri şi recitative de grup în jurul altarului lui Dionysos. Forma corurilor era foarte complicată sub raport muzical şi prozodic, ele fiind scrise cu atîta imaginaţie şi ingeniozitate, încît repetările, fie în aceeaşi piesă, fie în alte piese de acelaşi autor, erau foarte rare.

E destul de interesant să notăm că unicul vestigiu ce ne-a rămas din muzica grecească a veacului al V-lea î.e.n. îl reprezintă un fragment de

stasimon coral, „cor staţionar", din *Oreste* de Euripide. Toate manuscrisele greceşti antice ne-au parvenit prin mîna scribilor medievali, care au omis notaţia muzicală a cópiilor anterioare, deoarece nu o mai puteau înţelege. În acest caz, notaţia muzicală e inclusă, dar tot ce a rămas este o singură foaie de papirus degradată prin scurgerea vremii. Din relatările celor vechi ştim, totuşi, că muzica lui Euripide se deosebea mult de cea a predecesorului său Eschil şi a contemporanului său Sofocle. Euripide a învăţat muzica cea „nouă", de la Timoteu, pe cînd Sofocle îşi primise învăţătura de la rivalul mai conservator al acestuia, Lampros. Noua muzică era privită ca mai „preţioasă" şi era criticată, deoarece complexitatea ei făcea cuvintele neinteligibile. Textul tindea deci să devină tot atît de puţin important ca şi cel al unui cor de operă modern, pe cînd mai înainte el domina muzica. Probe în acest sens găsim în conţinutul literar al corurilor lui Euripide, care uneori sînt foarte puţin, sau chiar deloc, legate de acţiune.

Deşi o mărturie foarte fragmentară, aceste cîteva note din *Oreste* sînt de ajuns pentru a ne spune ce au de spus. Cum intervalele în speţă sînt semitonuri şi sferturi de ton, aceasta înseamnă că corurile lui Euripide erau atît de complexe ca intonaţie încît puteau fi cîntate numai de cîntăreţi foarte competenţi. Modul este cel mixolidic, descris de Aristotel în *Politica* sa ca „trist şi reţinut". Cuvintele ce însoţesc fragmentul exprimă perfect un asemenea sentiment şi, executat corect, acesta redă încă respectiva stare sufletească.

În afară de acest unic vestigiu de recitativ coral, muzica veacului al V-lea rămîne mută pentru urechile noastre şi nu putem decît repeta cuvintele lui Keats din „Odă la o urmă grecească": „Suave-s melodiile ce le-auzim, dar mai suave cele neauzite".

IDEILE

Fiecare dintre arte — pictura, sculptura, arhitectura, poezia, teatrul şi muzica — este, desigur, un

mijloc de expresie distinct. Fiecare îşi are propriile materiale — piatră, bronz, culori, cuvinte, sunete. Fiecare îşi are artiştii ei iscusiţi, care s-au format în lungi ani de studiu spre a putea da acestor materiale o formă semnificativă. Dar fiecare artist, fie el arhitect, sculptor, poet, dramaturg ori muzician, este totodată un produs al timpului său, care în anii de tinereţe suferă influenţa ideilor sociale, politice, filosofice şi religioase ale epocii şi care apoi, în perioada matură, aduce o contribuţie creatoare de seamă în domeniul său. Nu există artă în afara semenelor ei, şi nu întîmplător grecii vedeau artele ca o familie de muze-surori. Arhitectura, spre a se desăvîrşi, are nevoie de sculptură şi pictură pentru ornamente; sculptura şi pictura, la rîndul lor, cer un decor arhitectural potrivit. Drama înmănunchează poezia, cîntul şi dansul în ambianţa unui teatru. Lucrurile acestea erau clare în antichitate, aşa cum spune Simonides (citat de Plutarh): „Pictura este poezie tăcută; poezia este pictură vorbitoare". Vorbind despre arte, Platon şi Aristotel căutau elemente comune, aplicabile tuturor. Ei erau tot atît de dornici să constate existenţa unei unităţi între multiplele faţete ale artei, ca şi între toate celelalte forme ale experienţei umane.

Anumite teme apar frecvent în fiecare din artele epocii elenice, artiştii căutînd să-şi exprime propriile idealuri prin ele. Din aceste teme se constituie un trio de idei, umanismul, idealismul şi raţionalismul, care se repetă adesea în gîndirea şi activitatea atenienilor. Sînt trei idei ce formează mediul ambiant al artelor, încadrîndu-le astfel încît ele să alcătuiască o unitate semnificativă.

UMANISMUL. „Omul", spunea Protagoras, „este măsura tuturor lucrurilor". Şi, aşa cum observa Sofocle, „Multe sînt minunile lumii, şi nici una nu e mai minunată decît omul". Acesta este, în esenţă, umanismul. Luîndu-se pe sine ca etalon, omul elenic îşi concepea zeii ca pe nişte fiinţe perfecte, nemuritoare şi ferite de infirmităţile trupeşti, dar, la fel ca el însuşi, supuşi unor patimi şi ambiţii foarte

omenești. Zeii erau, totodată, întruchipări ale idealurilor umane: Zeus reprezenta forța creatoare bărbătească, Hera — feminitatea maternă, Atena — înțelepciunea, Apollo — strălucirea tinereții, Afrodita — atractivitatea feminină și așa mai departe. Iar mulțumită asemănării sale cu zeii, omul elenic dobîndea mult respect de sine . Cînd zeii erau mai umani, spune o maximă, oamenii erau mai divini.

Preocuparea cea mai de seamnă a vechilor greci se îndrepta spre oameni, cu relațiile lor sociale, locul lor în natură și rolul lor în înlănțuirea universală a lucrurilor. Într-un mic oraș-stat ca Atena, îndatoririle civice reveneau fiecărui ins. Fiecare persoană în deplinătatea capacităților sale trebuia să se ocupe de politică, pe care Aristotel o considera a fi pe primul loc în etica socială. Participarea la treburile publice se baza pe nevoia de a subordona aspirațiile personale binelui întregii cetăți. Orice om dotat cu deosebite calități mentale și fizice avea datoria de onoare de a-și folosi calitățile în slujba concetățenilor săi. Eschil, Socrate și Sofocle erau oameni de acțiune care au slujit Atena atît pe cîmpul de luptă, cît și în teatre și în foruri publice. Una din îndatoririle cetățenești era încurajarea artelor, iar în cadrul democrației ateniene statul însuși, adică poporul ca un tot, a devenit principalul protector al acestora.

Sub raport politic și social, viața atenienilor se cumpănea între un conservatorism aristocratic și un individualism liberal, menținute în echilibru de instituțiile democratice ale societății. Arta Atenei reflectă o atracție gravitațională între tradiția aristocratică, care rezista schimbărilor și sublinia austeritatea, reținerea și stilizarea în artă, și noul liberalism dinamic, opus conservatorismului, care punea un mai mare accent pe emoție, pe dorința de a cultiva ornamentalul, pe o anumită înclinație spre realism. Geniul lui Fidias rezidă în capacitatea lui de a urma o cale de mijloc între aceste contrarii, iar rodul îl vedem în incomparabilul Partenon cu sculpturile sale.

Umanismul se exprima, de asemeni, în comuniunea cu natura. Personificînd tot ce era în lu-

mea înconjurătoare, atît însuflețită, cît și neînsuflețită, grecii încercau să se acomodeze cu fenomenele imprevizibile și să explice inexplicabilul. În pădurile populate cu himerice nimfe și satiri, în mările cu tritoni viguroși și în cerul cu adieri capricioase de zefir, grecii găseau un mod imaginativ de a explica unele forțe ce scăpau controlului lor. Aceste personificări, ca și concepția despre zei ca ființe umane idealizate, creau o situație favorabilă pentru arte. Sporindu-și înțelegerea naturii în toate aspectele ei, omul elenic își sporea propria umanitate. Chiar și atunci cînd filosofii înclinați spre știință căutau să reducă universul la elemente fundamentale — pămînt, aer, foc și apă — trupul și sufletul omului rămîneau identificate cu substanța de bază a lumii naturale. Crearea unei lumi închipuite ca imagine poetică a celei reale va fi mereu unul din țelurile artistului. Iar grecii concepeau arta ca *mimesis*, ca imitație sau reprezentare a naturii. Cum aceasta cuprindea și natura umană, ea implica o re-creare a vieții prin diferitele mijloace ale artei.

Deosebit de adaptată acestui mod de gîndire umanist era arta sculpturii. Luînd ca punct de plecare corpul omenesc, ea reda zeități ca Atena sau Apollo prin imagini idealizate ale perfecțiunii fizice femeiești și bărbătești. La fel de imaginative erau abaterile de la norma umană — Pan cel cu picioare de țap, centaurii pe jumătate cai și pe jumătate oameni, ca și miriadele de făpturi fanteziste și monștri simbolizînd forțele naturii. Grecii s-au simțit mai la îndemînă în lumea fizică decît, mai tîrziu, popoarele creștine care credeau în separația dintre trup și spirit. Ei admirau mult frumusețea și agilitatea corpului omenesc în apogeul dezvoltării sale. Pe lîngă studiile sale literare și muzicale, tînărul grec era pregătit încă din copilărie să concureze în cadrul jocurilor ateniene și olimpice. Iar cum omul se asemăna cel mai mult zeilor prin perfecțiunea sa trupească, dezvoltarea corpului era o activitate atît spirituală, cît și fizică. Trupul gol în acțiune în gimnazii era un lu-

cru întîlnit zilnic, iar sculptorii aveau numeroase

prilejuri să-i observe proporţiile şi musculatura. Rezultatul se concretizează în exemplare bine cunoscute de statui atribuite lui Policlet, de pildă *Doriforul* (fig. 37), sau *Discobolul* lui Miron (fig. 40). Ca model expresiv, nudul de bărbat atinge apogeul în veacul al V-lea î.e.n., dar cel de femeie va trebui să aştepte încă un secol ca să se bucure de acelaşi tratament.

Orice punct de vedere umanist susţine că viaţa, aici şi acum, este bună şi trebuie trăită din plin. Această atitudine contravine ascetismului medieval, care respinge bucuriile vieţii ca fiind capcane ale diavolului şi consideră că adevăratul bine poate fi obţinut numai în lumea nevăzută de dincolo de mormînt. Deşi grecii nu aveau o credinţă unitară despre viaţa de după moarte, concepţia lor curentă o găsim în acea scenă din *Odiseea* lui Homer în care umbra mamei eroului arată că „atunci cînd mai întîi răsuflarea părăseşte oasele cele albe, spiritul pleacă fluturînd, şi asemenea unui vis rătăceşte mereu". Iar duhul lui Ahile îi spune lui Odiseu că ar prefera să fie sclavul celui mai sărac muritor decît să domnească peste Hades. *Stelele* greceşti (pietre funerare) îl descriu pe răposat, de regulă, într-o atitudine caracteristică din viaţă: ca luptător în războaie, ca vînător cu calul sau cîinele său preferat, ca femeie alegîndu-şi bijuteriile (fig. 47).

Domeniul spiritual al vechilor greci ţinea, categoric, de lumea aceasta. Grecii n-au avut mari profeţi religioşi, n-au avut credinţe primite de la vreo divinitate, n-au avut cărţi sfinte ca ultimă autoritate în probleme religioase, n-au avut un cler organizat. Inscripţiile de pe pietrele sacre de la Delfi, „Cunoaşte-te pe tine însuţi" sau „Nimic prea mult", sînt sugestii fără nici o asemănare cu tunătoarele interdicţii ale Decalogului, care le preced în timp. Zeii lor ne sînt cunoscuţi din epopeile homerice şi din *Teogonia* lui Hesiod. Firea şi faptele acestor zei, totuşi, puteau suferi numeroase interpretări, aşa cum reiese clar din comentariile întîlnite în textele dramatice ale secolului al V-lea. Acest nonconformism trădează o largă tole-

ranţă ce permitea libera speculaţie asupra naturii universului. Într-adevăr, grecii trebuiau să se străduiască a descifra raţiunea divină, căutînd să-i interpreteze rolul în treburile omeneşti. În esenţă, principiile lor etice se întruchipau în patru virtuţi: curajul, adică bravura fizică şi morală; moderaţia, în sensul evitării excesului sau, aşa cum spunea Pericle, „dragostea noastră pentru frumos nu ne duce la extravaganţă"; dreptatea, însemnînd a da fiecărui om ceea ce i se cuvine; şi înţelepciunea, adică urmărirea adevărului.

După cum concepţia religioasă a grecilor căuta să redea zeii în forme umane, la fel şi artele încearcă să înlesnească minţii omeneşti sesizarea spaţiului şi timpului. Spaţiul nedefinit, timpul nedefinit însemnau puţin pentru vechii greci. Conceptul modern de naţiune ca unitate teritorială sau spaţială, bunăoară, nu exista pentru ei. Expansiunea oraşului-stat grec nu implica linii trase pe o hartă, ci o uniune culturală de popoare independente ce împărtăşeau aceleiaşi idealuri. Şi curgerea necontenită a timpului le părea ireală, iar lipsa lor de interes pentru precizie în fixarea trecutului istoric reiese din imperfecţiunea calendarului grecesc şi din faptul că istoricii lor Herodot şi Tucidide erau de fapt cronicarii unor evenimente aproape contemporane. Geometria lor măsura corpuri statice, nu în mişcare, iar artele lor vizuale puneau accent pe calităţile durabile ale calmului şi echilibrului. Arhitectura greacă a umanizat percepţia spaţiului, organizîndu-l astfel încît să nu fie nici prea complex, nici prea grandios, pentru a fi înţeles pe deplin. Reuşita Partenonului stă în puterea lui de a umaniza receptarea spaţiului. Prin geometria lui specifică, experienţe vizuale ca repetarea unor configuraţii, progresii spaţiale şi mărimi de interval devin uşor de sesizat vizual şi mental. Simplitatea şi claritatea construcţiilor greceşti erau totdeauna vădite ochiului, iar prin definirea nedefinitului şi impunerea unui simţ al ordinii în haosul spaţial, arhitecţii Greciei antice şi-

 au făcut spaţiile clar inteligibile.

La fel cum arhitectura a umanizat percepţia spaţiului, dansul, muzica, poezia şi teatrul au umanizat percepţia timpului. Aceste arte intră în definiţia largă a *muzicii*, iar dimensiunea lor umanistă era subliniată în educaţia tineretului, căci, aşa cum spunea Platon, „ritmul şi armonia pătrund în lăcaşurile intime ale sufletului, în care se statornicesc temeinic, împărtăşindu-i acestuia har şi făcînd ca sufletul celui bine educat să fie plin de bunăvoinţă". Cele trei unităţi, de timp, loc şi acţiune, respectate de dramaturgi, au dat limite precise scurgerii timpului şi sînt în contrast izbitor cu schimbările de scenă sau cu stilul narativ continuu întîlnite în perioadele de mai tîrziu. Umanismul esenţial al teatrului grecesc transpare din crearea unor tipuri umane distincte: din transformarea corului într-un comentariu uman despre acţiunile zeilor şi eroilor; din tratarea acţiunilor omeneşti astfel încît să se ridice deasupra imitaţiilor individuale, pînă la nivelul unor principii universale; şi, mai ales, din crearea tragediei, în care o personalitate puternică este arătată ajungînd la cea mai înaltă poziţie, pentru ca apoi să cadă în abisurile cele mai adînci, măsurînd astfel intervalul maxim al experienţei umane. Pe scurt, toate artele vechii Grecii constituiau forţa creativă prin care atenianul se identifica, conştient sau inconştient, cu concetăţenii săi şi cu întregul ritm al vieţii din jur. Prin arte, experienţa umană se înalţă la cel mai înalt nivel al său; înnobilat prin focul lor, individul poate vedea lumea sa mai clar, în lumina valorilor universale.

IDEALISMUL. Atunci cînd artistul abordează problemele reprezentării, el poate urma două căi de acţiune: să reprezinte obiectele aşa cum apar ele ochiului fizic, ori aşa cum se arată imaginaţiei. În primul caz, accentul cade pe natură; în al doilea, pe închipuire, Avem aici lumea aparenţelor în contrast cu lumea esenţelor, realitatea în contrast cu idealitatea. Realistul declarat se preocupă mai mult de *concretizare* — adică, de redarea obiectului real, tangibil, pe care îl vede în

toate trăsăturile lui particulare, specifice. Idealistul, pe de altă parte, accentuează *abstractizarea*, adică elimină toate accesoriile exterioare şi se concentrează asupra miezului, asupra calităţilor esenţiale ale obiectelor. Ca să folosim alte cuvinte, realistul tinde să redea lucrurile aşa cum sînt; idealistul, aşa cum ar putea sau cum ar trebui să fie. Ca demers creator, idealismul dă prioritate ideii, imaginii mentale, încearcă să depăşească limitele fizice, aspiră către o împlinire ce trece dincolo de observaţia reală şi caută un concept mai apropiat de perfecţiune.

Ambele căi au fost urmate în cadrul stilului elenic. Una dintre cele mai vestite opere ale lui Miron era o vacă de bronz, despre care se spunea că e atît de veridică încît provoca avansuri amoroase din partea taurilor, iar viţeii încercau să sugă de la ea. O asemenea operă era categoric conformă, în sensul literal măcar, definiţiei greceşti a artei ca imitaţie după natură. Pe de altă parte, pictorul Parrhasios convenea cu Socrate că, întrucît era imposibil de găsit perfecţiunea la un singur model uman, se impunea să „combinăm cele mai frumoase detalii ale mai multora, reuşind astfel să dăm întregului corp o înfăţişare frumoasă".

Argumentele în favoarea idealismului sînt expuse în dialogurile lui Platon. El postulează o lume de adevăruri eterne şi transcendentale, recunoscînd însă că adevărul, frumuseţea şi bunătatea perfecte pot exista numai în lumea mentală a formelor şi ideilor. Fenomenele observate în lumea vizibilă sînt doar reflectări ale acestor forme invizibile. În chip de ilustrare, paralelismul este un concept, iar două linii perfect paralele nu se vor întîlni, în teorie, niciodată. Este cu neputinţă, totuşi, să găsim ceva apropiat de paralelismul perfect în natură şi, oricît de atent le-ar trasa un desenator, două linii sînt totdeauna neparalele într-o anumită măsură, întîlnindu-se deci undeva în porţiunea noastră de infinit. Aceasta nu anihilează conceptul de paralelism, care continuă să existe în imaginea mentală, în ideea respectivă. *Statul* lui

Platon, ca să luăm un alt exemplu, este un exerciţiu intelectual de conturare a unei societăţi ideale. Nimeni nu ştia mai bine decît autorul că o asemenea societate nu există în fapt şi că, probabil, nici nu va exista vreodată. Dar aceasta nu reduce valoarea exerciţiului, lucrul important fiind să se stabilească ţeluri mai apropiate de idealul său utopic decît orice situaţie existentă. „Ce are de pierdut pictorul", întreabă Platon, „dacă, după ce a creat cu cea mai mare măiestrie un ideal al omului de o frumuseţe desăvîrşită, n-ar putea arăta că un asemenea om a trăit vreodată? ... Iar concepţia noastră, este ea oare mai puţin bună dacă nu putem dovedi posibilitatea orînduirii unei cetăţi în felul pe care l-am descris?" Această concepţie idealistă îl duce însă pe Platon la o poziţie curioasă faţă de munca artiştilor. Atunci cînd, bunăoară, ei creează o clădire, o statuie sau o pictură, ei imită sau înfăţişează obiecte specifice care, la rîndul lor, sînt imitaţii ale formelor ideale; operele lor sînt imitaţii ale unor imitaţii, deci dublu îndepărtate de adevăr. Reiese clar că arta trebuie să evite întîmplătorul şi să accentueze esenţialul, să ocolească efemerul şi să caute permanentul.

Aristotel distinge mai multe demersuri în artă. În *Poetica* sa el observă: „reiese că trebuie să înfăţişăm oamenii fie mai buni decît în viaţa reală, fie mai răi, fie aşa cum sînt. La fel şi în pictură. Polignot i-a zugrăvit mai buni decît sînt, Pauson mai puţin buni, Dionysios i-a redat ca în viaţă ... La fel şi în limbă, fie că este vorba de proză ori versuri neînsoţite de muzică. Homer, de pildă, îi face pe oameni mai buni decît sînt; Cleofon, aşa cum sînt; Hegemon Tasianul, inventatorul parodiilor, ... mai răi decît sînt". Aristotel aplica aceleaşi criterii şi dramei, precizînd: „Comedia tinde să-i reprezinte pe oameni ca fiind mai răi, tragedia ca fiind mai buni decît în viaţa reală". În artele vizuale, aşadar, distincţia apare între imaginea idealizată, imaginea realistă şi caricatură. Iar implicaţia netă este că adevăratul artist trebuie să se ocupe numai de ideal.

La apogeul lui, în a doua jumătate a veacului al V-lea î.e.n., stilul elenic era dominat de concepţia idealistă. Templul grecesc era menit a fi un lăcaş idealizat pentru o fiinţă perfectă; prin corelaţia logică a liniilor, planurilor şi maselor sale, el realizează o anumită permanenţă şi stabilitate în faţa efemerului şi întîmplătorului din natură. Sculptînd un atlet, um om de stat sau un zeu, artistul atenian se concentra asupra aspectelor tipice, generale, nu asupra celor unice şi particulare. Aceasta concorda cu ideea grecilor despre personalitate, care, se credea, este mai bine exprimată prin trăsăturile şi caracteristicile dominante decît prin particularităţile individuale. În sculptură, ca şi în toate celelalte arte, scopul artistului era să se înalţe deasupra impresiilor trecătoare pentru a putea sesiza permanentul, esenţialul, deplinul. Astfel sculptorii se fereau să redea fiinţa umană în stadiile de copilărie sau bătrîneţe, căci aceste extreme ale imaturităţii şi postmaturităţii implicau imperfecţie, nedeplinătate, fiind deci incompatibile cu reprezentarea unor tipuri ideale. Gama reprezentărilor variază de la atleţi adolescenţi, prin chipurile lui Hermes, Apollo şi al Atenei, înfăţişaţi la începutul de maturitate, pînă la Zeus, părintele zeilor, ce ne apare ca un patriarh în deplinătatea puterilor unei bărbăţii mature. Nu trebuie să uităm nici faptul că doar puţine dintre subiectele sculptorului grec erau fiinţe omeneşti ca atare. Cele mai multe înfăţişau zei, care, deşi redaţi în formă umană, trebuiau să aibă trupuri de o frumuseţe desăvîrşită.

Într-un anumit fel, chiar şi sunetele impalpabile ale muzicii se încadrau în lumea ideală, datorită relaţiilor matematice dintre ele. O melodie, aşadar, putea vădi ceva mai permanent decît ne arată natura ei trecătoare. Una din principalele funcţii ale dramei era să creeze tipuri ideale şi, cu toate că tipicul era totdeauna opus particularului, cumva unul se năştea din celălalt. Explicarea acestei interacţiuni era încredinţată corului, iar teatrul ca întreg împărţea cu celelalte arte puterea de a dezvălui cum permanentul poate fi

obținut din nepermanent; cum formula poate fi extrasă din procesul formării; cum se poate distila o trăsătură durabilă din starea de continuă curgere; cum timpul poate fi găsit în multele cazuri specifice; și cum arhetipul se poate naște din tipuri.

Într-un sens extrem, lumea reală și cea ideală reprezintă haosul orb și, respectiv, ordinea perfectă. Cum prima era intolerabilă, iar cealaltă irealizabilă, trebuia să se găsească undeva o linie de mijloc. Frînturi de adevăr, frumusețe și bunătate pot fi percepute cînd și cînd, iar aceste indicații ar trebui să-l ajute pe om să-și croiască un drum de la real către ideal. Exercitîndu-și facultățile ce țin de rațiune, judecată și simț moral, omul poate depăși condițiile haotice ale existenței sale, apropiindu-se de perfecțiunea aparent îndepărtată.

Teoria socratică despre educație, exprimată prin echilibrul dintre gimnastică (pentru trup) și muzică (pentru suflet) era menit a constitui un îndreptar pentru atingerea acestui țel. Templul grecesc, sculpturile superb proporționate, eroii poemelor și ai dramelor, ca și raporturile ordonate matematic dintre intervalele melodice în muzică, toate sînt întruchipări ale acestui ideal. Omul politic, preotul, filosoful, artistul, poetul și magistrul aveau toți o răspundere comună, străduindu-se a-l aduce mai aproape de realizare. Socrate spunea: „Fie artiștii noștri mai curînd dintre aceia dăruiți cu putința de a descoperi adevărata natură a frumuseții și armoniei; căci atunci va trăi tineretul nostru într-o țară a sănătății, printre sunete și priveliști plăcute, și va primi binele în toate; iar frumusețea, revărsarea de lucrări plăcute, va pătrunde în ochi și în ureche, ca o adiere dătătoare de sănătate, de pe un tărîm mai pur, pe nesimțite atrăgînd sufletul, din fragedă pruncie, într-o asemănare și potrivire cu frumusețea rațiunii".

RAȚIONALISMUL. Forțe raționale și iraționale există înăuntrul oricărei societăți și oricărei persoane. Se pune însă întrebarea dacă statul sau individul caută să rezolve problemele pe calea rațiunii 74

sau pe cea a afectelor. „Lucrurile sînt numere", se zice că ar fi spus Pitagora, afirmînd prin aceasta că sub aparențele vremelnice ale lucrurilor există ceva solid, permanent. Cîteva generații mai tîrziu, Anaxagora a făcut încă un pas, afirmînd că „mintea are putere asupra a tot ce este viu". Discipolul său, Socrate, a dus raționamentul mai departe, aprinzînd în adepții săi o arzătoare dragoste de adevăr, nu fiindcă adevărul ar fi fost util pentru reușita personală a oamenilor, ci fiindcă el este un ideal demn de urmărit în sine. Viața plină de satisfacții de la apogeul civilizației grecești presupunea nu numai principiile etice ale curajului, temperanței, și justiției, dar și înțelepciunea — o virtute dobîndită prin liberul exercițiu al facultăților raționale.

În tradiția ebraică și în cea creștină, păcatul de moarte constă în abaterile de la legea morală, dar pentru greci păcatul originar era ignoranța. Tragedia lui Oedip din *Oedip rege* de Sofocle este neștiința sa, care îl împiedică să-și dea seama că își ucide tatăl, că se însoară cu propria sa mamă și că procreează copii care îi sînt totodată frați. Prăbușirea lui se datorează deci ignoranței, iar prețul plătit este soarta sa. În *Bacantele* tema generală este conflictul dintre știut și neștiut. Agave ajunge să-și ucidă fiul deoarece ea își sacrifică voit judecata unui cult irațional. Prăbușirea fiului ei, Penteu, provine din aceea că rațiunea lui nu era suficient de puternică spre a sesiza forțele afective și iraționale ce determinau viața membrilor familiei sale, și a supușilor săi. Pentru a putea domina acești factori, ei trebuie mai întîi înțeleși, iar Penteu nu avea toleranța și înțelepciunea necesare unui bun cîrmuitor. Întreaga tradiție filosofică grecească ducea la ideea că, fără cunoaștere și fără libera exercitare a facultății de a raționa, nu poate exista fericirea supremă pentru omenire.

Gîndind ei înșiși în spiritul liberei căutări intelectuale, grecii au reușit în bună parte să formuleze reguli raționale pentru organizarea vieții 75 și a forțelor ei creatoare. Această credință în ra-

țiune dădea și artelor o logică internă proprie, căci dacă mîinile artistului sînt călăuzite de o minte pătrunzătoare, opera lui poate trece dincolo de jocul superficial al impresiilor senzoriale, ajungînd pînă la niveluri mai adînci de trăire. În toate perioadele ulterioare, acest echilibru între contrariile rațiune-emoție, formă-conținut, realitate-aparență va constitui baza oricărui stil clasic. Pentru curentele clasice de mai tîrziu, ca, bunăoară, Renașterea și neoclasicismul secolului al XIX-lea, principiul călăuzitor îl formează simetria, proporționalitatea și unitatea, întemeiate pe raporturile părților între ele și față de întreg.

Calitățile de echilibru, claritate și simplitate, pe care grecii le-au impus ca etaloane ale măiestriei în toate artele, depindeau de capacitatea selectivă a unei minți bine orînduite. Așa cum spune Platon, „frumusețea stilului, armonia, grația și ritmul potrivit țin de simplitate — am în vedere adevărata simplitate a unei minți și a unui caracter bine și nobil orînduite". Atitudinea lui Platon față de artele care nu satisfăceau aceste cerințe era foarte critică. Iar cum năzuința, ca și regula, este o condiție necesară a creativității, Platon se temea că unele opere de artă tind să fie mai mult rodul nebuniei divine decît al rațiunii. Aristotel, fără a renunța la poziția sa rațională, făcea distincția între adevărul istoric și cel poetic, între realitate și fantezie. Licența poetică era însă aspru criticată de Platon. El se arăta nemulțumit, bunăoară, de rafinamente arhitectonice ca bombarea coloanelor și înclinarea zidurilor, menite să creeze aparența perfecțiunii prin deformări precis calculate. Cum numai lumea matematicii părea stabilă și logică, lumea aparențelor era înșelătoare — lucru dovedit de iluzii ca, să zicem, imaginea refractată a unui băț drept introdus în apă. Artistul, pentru Platon, era un ins care uneori pare a se adresa mai curînd slăbiciunilor decît tăriei firii omenești. „Astfel", spunea el, „tot felul de confuzii se dezvăluie înăuntrul nostru; iar aici avem acea slăbiciune a minții omenești pe care o speculează arta evocării și a înșelării prin lumină și

umbră și prin alte mijloace ingenioase, cu un efect aproape vrăjitoresc". Filosoful arată de asemenea că „în lucrări de sculptură sau de pictură, dacă sînt de o oarecare mărime, apare o anumită măsură de înșelătorie; căci dacă artiștii ar da proporțiile reale ale operelor lor, partea de sus, care se află mai departe, ar apărea disproporționată față de cea de jos, care este mai aproape; astfel că ei părăsesc adevărul în lucrările lor și dau numai proporții ce par frumoase, nesocotindu-le pe cele reale". Mai mult, ceea ce este valabil pentru abaterile de la liniile vizuale se aplică și variațiilor de ritm din interpretarea poetică și muzicală. Dacă învinge regularitatea matematică, rezultatul este monoton și mecanic. În muzică, înălțimea sunetelor trebuie și ea să fluctueze puțin pentru a se apropia de vocea umană și a suna firesc și atrăgător. Acest lucru Platon îl socotea irațional, el apreciind că singura speranță era ca „artele măsurării, numărării și cîntăririi să vină în ajutorul înțelegerii omenești". Reiese atunci că superioritatea sau inferioritatea diferitelor arte depinde de modul în care ele folosesc principii matematice.

Cu toată suspiciunea filosofilor, artiștii perioadei elenice nu erau mai puțin doritori decît Platon să găsească o ordine ideală care, credeau ei, să poată fi sesizată de minte prin intermediul simțurilor. Retrospectiv, arhitectura grecească se dovedește a fi un punct culminant în rezolvarea rațională a problemelor constructive. Sistemul de construcție cu stîlpi și lintouri este perfect chibzuit și absolut inteligibil. Toate părțile construcției își îndeplinesc funcția lor logică, nimic nefiind ascuns ori misterios. Principiul ordonat al repetiției pe care se bazează planurile templelor grecești este tot atît de logic, în felul său, ca o teoremă din geometria euclidiană sau ca dialogurile lui Platon. El realizează pentru ochi ceea ce Platon încerca să săvîrșească pentru minte. Strînsa unitate a templului grecesc îndeplinea cerința ca o operă de artă să fie o entitate completă. Raporturile lui — stabilite cu grijă, dar flexibile — între

 verticale și orizontale, plinuri și goluri, principii

structurale și adaosuri decorative, îi conferă o inexorabilă logică interioară. Iar proporțiile armonice ale Partenonului oglindesc ideea grecească despre un univers armonios proporționat aproape tot atît cît și un sistem logic.

Și sculptura a evitat capcanele unei matematici rigide, reușind să elaboreze principii adecvate cerințelor ei specifice. Cînd Policlet spunea că „frumosul se naște, puțin cîte puțin, prin multe numere", el enunța o teorie rațională a artei în care părțile și întregul unei opere puteau fi exprimate în raporturi matematice. El admitea însă aplicarea flexibilă a regulii, în funcție de atitudine sau de direcția privirii. Printr-o asemenea reconciliere a contrariilor de ordine și libertate, el ne dezvăluie înrudirea sculptorului cu filosoful și cu omul politic, care încercau să facă același lucru pentru alte aspecte ale vieții ateniene.

Elemente raționale și iraționale apar atît în forma, cît și în conținutul dramei grecești, la fel ca și în arhitectura epocii. La Partenon, triglifele regulat structurate se îmbină cu panouri reprezentînd centauri și alte făpturi mitologice. Tema acestor sculpturi era lupta dintre greci, ca promotori ai culturii, și forțele întunericului, ale barbariei. În teatru, dialogul rațional, apolinic ființa alături de inspiratul cor dionisiac. Totuși, chiar și în acesta din urmă, alcătuirea schemelor metrice complicate și distribuția sistematică, complexă a părților țin de raționalism și transmit mesajul dramatic într-o formă marcat ordonată. În dialog, acțiunea episoarelor trebuie, după regulă, să ducă inevitabil, inexorabil către sfîrșitul predestinat, la fel cum fac șirurile și grupările de figuri dintr-o compoziție sculpturală precum cea de pe frontonul estic al Partenonului. Prin îmbinarea elementelor mitologice cu cele raționale, tragedia poate mijloci între intuiție și regulă, între irațional și rațional, între dionisiac și apolinic. Și, mai presus de toate, ea capătă o coerență ce îndeplinește norma critică aristotelică a „unei singure acțiuni, care să fie completă în sine, cu început, mijloc și sfîrșit, astfel încît opera să poată genera

satisfacția cuvenită cu toată unitatea organică a unei ființe vii".

După cum armonia Partenonului depinde de modulul furnizat de coloanele dorice, tot astfel Policlet și-a obținut proporțiile corpului omenesc din raporturile matematice stabilite între părțile acestuia. În mod similar, liniile melodice în muzică se bazau pe subdiviziuni ale intervalelor perfecte obținute din raporturile matematice de cvartă, cvintă și octavă. La fel, părțile corale ale dramei grecești erau compuse din unități metrice complexe ce se constituiau în părțile mai mari de care depindea unitatea piesei. Totuși, în nici unul din aceste cazuri nu era vorba de o cristalizare rece a efectului dorit. În arhitectura stilului elenic, în statuile lui Policlet, în piesele lui Eschil, Sofocle și Euripide, ca și în dialogurile lui Platon, demersul rațional este folosit mai ales ca un procedeu dinamic de a sugera căi de rezolvare a problemelor umane și estetice.

Grecii au fost cei care au înțeles primii că muzica, la fel ca teatrul și alte arte, era o îmbinare între nebunia divină a unui muzician inspirat, ca Orfeu, și solidul fundament matematic pe care această artă se sprijinea din punct de vedere acustic. Elementul de inspirație trebuia moderat printr-un sistem teoretic ordonat, care putea demonstra matematic organizarea intervalelor melodice și a proporțiilor metrice. În sfîrșit, să nu uităm că principala divinitate a orașului era Atena, zeița cunoașterii și a înțelepciunii. Chiar și un cult ca cel al lui Dionysos, datorită reformelor orfice și pitagorice, tindea permanent spre un raționalism sporit și spre gîndire abstractă. Deși Atena, Dionysos și Apollo aveau toți o origine mitică, destinele lor și-au găsit culminarea comună în raționalismul suprem al lui Socrate și Platon, care au conchis că filosofia este cea mai înaltă muzică.

„Sîntem toți greci", afirmă Shelley în prefața piesei sale *Elada*. „Legile noastre, literatura noastră, religia noastră, arta noastră își au rădăcinile în Grecia". Simpla mențiune a unor termeni fun-

damentali ca „mitologie", „filosofie", „democrație" ne aduce prompt în minte originea lor grecească. Tot astfel și formele familiare ale arhitecturii, sculpturii, picturii, poeziei, dramei și muzicii își au sorgintea în pămîntul străvechi al Eladei, acolo unde stilul elenic a răsărit și a ajuns la înflorire.

Așa cum atenienii priveau în oglinda artei lor, se prea poate ca ei să se fi gîndit la lungul drum parcurs din trecutul întunecat al preistoriei, cu toate practicile ei primitive și cu superstițiile ei mitologice. În lumina prezentului lor radios, ei împărțeau, încrezători, cîrmuirea lumii cu zeii care, desigur, erau imortali, dar nu atotputernici. Cum pînă și zeii aveau defecte, ajutorul omului era urgent necesar. Căutarea permanentă a dreptății și înțelepciunii apropia lumea divină de cea omenească într-o unică armonie universală, și în acest proces zeii se umanizau, iar oamenii tindeau către divinitate.

Conceptul socratic de adevăr, bunăoară, n-a fost adus de pe vreun munte ori impus din înaltul cerului, de către vreun om sau zeu. El s-a născut prin practică și efort, prin aplicarea principiilor raționale într-un proces dialectic. Întrucît arta atenienilor se adresa unor ființe raționale, ea era mai convingătoare dacă poseda calități ca echilibrul, ordinea și proporționalitatea, decît dacă încerca să impună prin masa greoaie a unei piramide ori prin înălțimea enormă a unui plănuit turn Babel. Idealismul atenian și-a găsit expresia într-o treime formată din calitățile eterne ale adevărului, frumuseții și bunătății, fiecare constituind, în felul său, o fațetă a unității ideale, accesibilă minții omenești. Apropierea de aceste idealuri nu se realiza prin rituri mistice, ci pe calea dialectică a esteticii și a eticii. Prin aceste mijloace se putea discerne, la orizontul îndepărtat, o zonă a spiritului, frumuseții și moralității suficient de mare ca să asigure dezvoltarea instituțiilor și artelor ateniene pînă la un nivel de perfecțiune rar egalat și niciodată întrecut de om înainte sau de atunci încoace.

Iată deci, remarcabilul complex de fapte istorice, sociale și artistice care a generat această neasemuită înflorire a culturii. Împrejurările însă au uneltit să provoace un declin al puterii politice, deși Atena va rămîne învățătoarea Greciei, a Romei și a tuturor națiunilor de mai tîrziu din Europa occidentală. Iar cuvintele lui Euripide răsună încă viu prin coridoarele timpului:

Fericiți erau în vechime feciorii lui Erehteu,
Născuți din binecuvîntații zei și locuind
În sfînta și tihnita țară a Atenei:
Hrana lor e mîndra înțelepciune, ei muncesc
Cu pas vioi în aerul de cleștar.
Aici, se spune, a ieșit mai întîi la lumină
Armonia de aur, vlăstar al celor nouă Muze.

CRONOLOGIE / Perioada elenică

Istorie generală

î.e.n.		
c.1600—	c.1100	Perioada miceniană
	c.1184	Aheii cuceresc Troia
	c.1100	Dorienii și ionienii invadează peninsula grecească, învingîndu-i pe ahei. Sfîrșitul perioadei miceniene; începutul civilizației elenice.
c. 950—	c. 800	Perioada protogeometrică; epopeile homerice (?)
c. 800—	c. 650	Perioada geometrică; Homer; contacte cu Orientul
	776	Primele Jocuri olimpice; începutul calendarului grecesc
	c. 700	Hesiod scrie *Teogonia* (baza mitologiei grecești)
c. 650—	c. 500	Perioada arhaică
	534	La Atena încep concursurile teatrale
	c. 494	Perșii, conduși de Darius, invadează Grecia
	c. 490	Atenienii îi învinge pe perși la Maraton
	480	Perșii, conduși de Xerxe, îi învinge pe spartani la Termopile. Atena este prădată și arsă. Atenienii învinge flota persană la Salamina
	477	Întemeierea Ligii maritime de la Delos sub conducerea Atenei
468—	450	Cimon (c.505—450), conducător militar, șef al partidei aristocratice conservatoare, domină politica ateniană

	454	Tezaurul Ligii marit'me de la Delos este adus la Atena
449—	429	Pericle (c.490—429), șeful partidei populare, conduce Atena
437—	404	Războaiele peloponesiace între Atena și Sparta
	413	Atenienii sînt înfrînți la Siracuza, în Sicilia
	404	Sparta cucerește Atena. Sfîrșitul dominației ateniene
	387	Platon întemeiază Academia
359—	336	Filip al Macedoniei obține controlul asupra peninsulei grecești
	336	Alexandru cel Mare îi urmează lui Filip ca rege al Greciei
	335	Aristotel întemeiază Liceul
335—	323	Alexandru cel Mare cucerește Orientul Apropiat, Asia Mică, Persia, India
	146	Romanii distrug Corintul
	86	Romanii, conduși de Sulla, prădă Atena

e.n.

c.	100	Plutarh (c.46—c.125) scrie *Viețile paralele*
c. 140—	c. 150	Pausanios vizitează Atena. Scrie mai tîrziu o descriere a Greciei
	529	Școala de filosofie din Atena este închisă din ordinul împăratului Iustinian

Arhitectură, sculptură

î.e.n.

c.	650	Construcția templului ionic al zeiței Artemis la Efes
c.	600	*Kuros-ul* de la Sunion
c.	550	*Kore* din Samos
c.	530	Construcția unor temple dorice arhaice la Atena, Delfi, Corint și Olimpia
c.	489	Construcția templului doric (Tezaurul atenian) de la Delfi, de către Calicrate (?)
c.	470	*Conducătorul de cvadrigă* de la Delfi
c. 470—	c. 450	*Zeus (Poseidon?)*
467—	449	Noul templu al Atenei, pe Acropole (predecesorul Partenonului), construit de Calicrate. Lucrările încetează în 449, după preluarea puterii de către Pericle
c. 465—	457	Construcția templului lui Zeus la Olimpia
	450	Fidias este numit supraveghetor al lucrărilor ce se efectuează pe Acropola ateniană
448—	440	Construirea templului lui Hefaistos (Teseu), de către Calicrate (?)

447—	432	Ictinos construiește Partenonul. Sculpturile Partenonului sînt realizate sub îndrumarea lui Fidias
437—	432	Mnesicle construiește Propileele
427—	424	Calicrate construiește templul Atenei Nike
421—	409	Mnesicle construiește Erehteionul

e.n.

c.	117	Terminarea templului închinat lui Zeus Olimpianul

Filosofi

î.e.n.

c. 582—	c. 507	Pitagora
500—	428	Anaxagora
485—	411	Protagora
469—	399	Socrate
427—	347	Platon
384—	322	Aristotel

Istorici

î.e.n.

c. 495—	425	Herodot
c. 400—	395	Tucidide
c. 434—	c. 355	Xenofon

Sculptori

î.e.n.

c. 490—	c. 432	Fidias
c. 460—	c. 450	Miron activ
c. 460—	c. 440	Polictet activ
c. 390—	c. 330	Praxitele
c. 350—	c. 300	Lisip activ

Pictori

î.e.n.

c. 480—	c. 430	Polignot (desen perspectivic)
	c. 440	Apolodor, „pictorul de umbre", activ (modelează figuri cu lumini și umbre)

Dramaturgi și muzicanți

î.e.n.

525—	456	Eschil
496—	406	Sofocle
480—	406	Euripide
c. 444—	380	Aristofan

3. Stilul elenistic

PERGAM, SECOLUL AL II-LEA Î.E.N.

Asemeni Atenei mai înainte, orașul Pergam din Asia Mică s-a dezvoltat în jurul *acrei* sale, dealul fortificat ce a devenit reședința cîrmuitorilor săi și, totodată, sanctuar. Acropola Pergamului era un punct geografic cu avantaje naturale chiar mai mari decît cele de la Atena și a jucat un rol de seamă în creșterea orașului. Așezat strategic pe o cîmpie, lîngă Marea Egee, Pergamul și-a clădit un prosper comerț exterior. Cîmpia roditoare, formată la confluența a trei rîuri, era ușor de apărat de pe deal, iar orașul însuși, înconjurat de mare, de munți înalți și de faleze abrupte, nu putea fi atacat decît dinspre sud. Aici, într-un loc neobișnuit de frumos, a crescut orașul ce avea să joace un rol atît de însemnat în epoca elenistică.

După ce Atena a fost supusă de Sparta, în anul 404 î.e.n., Grecia s-a îndepărtat de micul oraș-stat democratic ca unitate politică fundamentală, către forme de guvernămînt mai autocratice. Filip al Macedoniei a reușit primul să cuprindă toată Grecia peninsulară într-un singur regat; mai tîrziu, fiul său, Alexandru cel Mare, a întreprins un șir de cuceriri, creînd un imperiu de scurtă durată. Marile centre fiind foarte îndepărtate între ele — Siracuza în Sicilia, Alexandria pe malul Nilului, orașele din Asia Mică pe coasta răsăriteană a Mării Egee — orizontul gîn- 84

dirii și atitudinilor grecești a devenit mai variat, mai internațional. Epoca elenistică propriu-zisă se întinde pe durata a două secole, între moartea lui Alexandru (323 î.e.n.) și cucerirea Greciei de către Roma (146 î.e.n.), dar practic ea s-a prelungit printr-o perioadă de tranziție greco-romană pînă în anul 27 î.e.n. — începutul erei augustane la Roma. În aceste două secole supremația culturală a rămas un apanaj al grecilor, dar pe măsură ce ei intrau în contact cu diferite influențe locale, cultura lor a luat treptat un caracter mai cosmopolit. De aici, distincția ce se face între stilul elenic, mai vechi și mai pur, și cel elenistic, ulterior, mai difuz.

În Asia Mică, centre artistice importante s-au format la Halicarnas, Efes, Rodos și, în special, la Pergam. Poziția deosebită a acestuia din urmă se datora mai ales energiei și înțelepciunii politice a regilor attalizi, care, sesizînd de timpuriu puterea crescîndă a Romei, au încheiat alianțe avantajoase cu acel oraș al viitorului. Pergamul era așadar un important centru de civilizație și, totodată, una din principalele punți peste care tradiția grecească pătrundea în Imperiul roman.

Sistematizarea orașelor grecești nu datează, se pare, decît de pe la mijlocul veacului al V-lea î.e.n. Faima „Atenei cu drumuri largi" se baza pe Calea Panateneelor, o stradă lată de nici patru metri. Largă doar cît să permită deplasarea unui rînd de cinci sau șase oameni, ea înlesnea procesiunile spre Acropole, spre teatre și spre piață. Celelalte străzi ale Atenei erau ulițe înguste ce de-abia permiteau trecerea unui căruț tras de un măgar. Lipsite de orice pavaj, ele erau probabil foarte uscate și prăfoase vara, foarte umede și noroioase iarna și primăvara. Cartierele de locuințe din Atena erau o îngrămădire de case din cărămidă, unde bogați și săraci trăiau unii lîngă alții într-o relativă mizerie. Numai în agora și pe Acropole existau spații mai largi. Chiar și aici însă clădirile erau construite dîndu-se maximum de atenție doar logicii lor individuale, iar foarte puțină sau de 85 loc raporturilor dintre ele ca grup. Fiecare clădire

exista deci independent, nu şi ca parte a unui ansablu.

Planul unui oraş grecesc — deşi reprezenta un mare progres faţă de alcătuirea cu totul întîmplătoare a precursorilor săi — se baza pe aplicarea unei scheme geometrice inflexibile, care nu ţinea practic seama de neregularităţile poziţiei naturale. Dacă vreun deal se afla între limitele oraşului, străzile deveneau uneori atît de povîrnite, încît oamenii nu puteau urca decît pe scări foarte abrupte. Deşi cartierele de locuinţe din anticul Pergam de-abia au început să fie scoase la lumină, se ştie că şi ele urmau un asemenea plan regulat. Sub Eumene al II-lea oraşul a atins dezvoltarea maximă; zidul gros construit de acesta cuprindea peste 80 hectare de teren — de peste patru ori suprafaţa împrejmuită de predecesorul său. Canale aduceau mari cantităţi de apă de izvor din munţii apropiaţi, pentru o populaţie de 120.000 locuitori, sistemul respectiv fiind cel mai mare din perioada premergătoare apeductelor romane.

Intrarea principală în Pergam era dinspre sud, printr-o impunătoare poartă arcuită; deasupra ei se afla un fronton avînd o friză cu triglife. Circulaţia era deviată apoi prin cîteva porţi boltite ce duceau spre o piaţă, unde o fîntînă îi înviora pe călători. De aici, drumul trecea pe lîngă case mai umile, spre marea piaţă inferioară, care fremăta de activităţile negustorilor ambulanţi de tot soiul. Această piaţă era un mare patrulater descoperit, avînd pe trei laturi o colonadă cu două niveluri, îndărătul căreia se aflau şiruri de încăperi folosite ca prăvălii. Apoi drumul trecea pe lîngă clădiri ce adăposteau ateliere pentru producţia de oale, olane şi ţesături. Casele cetăţenilor înstăriţi se aflau pe nişte promontorii, mai departe de străzile principale, dominînd restul oraşului. La poalele acroplei se deschidea o altă piaţă, cu o mare fîntînă publică şi o vedere frumoasă.

Acropola Pergamului (fig. 48), o citadelă care se număra printre cele mai impunătoare din lumea grecească, avea o amploare frapantă, la aproape 300 m deasupra regiunii din jur. Pe versantele dea- 86

lului şi pe terase susţinute de masive fortificaţii şi ziduri de sprijin se aflau clădiri şi alte creaţii omeneşti ce dădeau cetăţii renumele de a doua Atenă. Prin folosirea ingenioasă a curbelor de nivel, locuitorii realizaseră amplasamente pentru mai multe clădiri care nu numai că erau remarcabile ca edificii în sine dar, prin mai multe drumuri de legătură, rampe de acces şi curţi interioare, se constituiau într-un tot armonios. Pe o succesiune de niveluri ascendente se aflau gimnazii, terenuri de atletism, temple, locuri de adunare, pieţe publice, crînguri şi un amfiteatru. Iar deasupra tuturor, flancat de turnuri de pază, cazărmi, arsenale, hambare şi grădini, se înălţa palatul regilor din Pergam.

ARHITECTURA

Pe primele trei — numărînd de jos — dintre terasele artificiale din acropola Pergamului se aflau mai multe terenuri, împrejmuite cu colonade şi clădiri, ce alcătuiau un triplu gimnaziu, pentru cele trei grupe de vîrstă ale populaţiei. Largile porţiuni de teren deschis cuprindeau un loc de joacă pentru băieţi, un cîmp de atletism şi un hipodrom. Existau, de asemenea, vestiare, băi şi săli de sport. Ca lăcaş educativ al oraşului, gimnaziul cuprindea şi săli de uz şcolar. Este semnificativ că aceste gimnazii asigurau atît pregătirea intelectuală, cît şi pregătirea fizică. Aşezarea lor plăcută, în crînguri şi grădini, a dat de fapt numele unor vestite şcoli de filosofie, ca Academia lui Platon sau Liceul lui Aristotel, după cum *stoa*, colonada umbroasă din faţa unei clădiri publice, a dat numele şcolii de gîndire stoice. În gimnaziul din Pergam s-au găsit statui ale unor figuri mitologice ca Asclepios, fiu al lui Apollo şi medic al zeilor, şi Higeia, fiica lui Asclepios şi păzitoarea sănătăţii tinerilor în creştere, ca şi reprezentări sculpturale de atleţi în întrecerile lor. Un mic templu, alături, era închinat uneia dintre zeităţile ce patronau sportul, poate lui Hermes, mesagerul zeilor, cel 87 iute de picior, sau lui Heracles, simbolul mito-

logic al forței fizice; în apropiere se aflau statui ale zeiței victoriei, Nike, altare pentru ofrande, și busturi ale unor atleți de seamă care învinseseră în Olimpiade și în alte jocuri ale Greciei antice.

Deasupra gimnaziului se găsea agora superioară (fig. 48, stînga jos), o piață servind ca loc de adunare și ca punct de desfacere a unor mărfuri de calitate, ca vestitele oale și țesături de Pergam. Deasupra agorei se întindea o vastă terasă pavată cu marmură, acolo aflîndu-se Altarul lui Zeus, cu celebra lui friză care înfățișa, pe plăci de marmură, lupta zeilor, ca întruchipări ale luminii și ordinii, contra giganților, reprezentînd întunericul și haosul. Creat pe la anul 180 î.e.n., acest triumf artistic al perioadei eumeniene era privit de mulți cunoscători contemporani ca una din cele șapte minuni ale lumii antice. Cum atît construcția, cît și sculpturile sînt de importanță majoră, acest altar va fi discutat în secțiunea următoare.

Pe nivelul imediat următor, deasupra Altarului lui Zeus, se găsea lăcașul închinat Atenei Polias, protectoarea orașelor și păzitoarea legilor și a vieții orășenești. Sanctuarul ei (fig. 48, centru) era un grațios templu doric, mai mic decît Partenonul, avînd la capete porticuri cu șase coloane, iar pe laturi cîte zece coloane. Acest loc era încadrat de o colonadă cu două niveluri, în formă de L, constituind un fel de curte unde se înălța monumentul de bronz care amintea de victoria lui Attalos I, tatăl lui Eumene, asupra galilor (fig. 49 și 50). Această colonadă servea și ca fațadă a marii biblioteci din Pergam, care foarte potrivit se găsea aici, în lăcașul Atenei, zeița rațiunii, contemplației și înțelepciunii. Cea mai valoroasă parte a bibliotecii era cuprinsă în patru încăperi de la etaj, pe o lungime de aproape 45 m și o lățime de peste 14 m. Așezate pe rafturi de piatră, din care unele se mai păstrează, stăteau vechile manuscrise, despre care se spune că ar fi fost 200.000 la număr pe vremea attalizilor. Biblioteca din Pergam rivaliza cu cea din Alexandria, amîndouă fiind cele mai mari din antichitate. Ulterior, după ce majoritatea celor 500.000 de volume de la Alexandria

au fost arse în timpul unei răscoale contra lui Cezar, Marcus Antonius a dăruit Cleopatrei întreaga colecție din Pergam.

Mai jos de lăcașul Atenei era teatrul (fig 48, centru stînga), construit sub Eumene al II-lea, în jurul anului 170 î.e.n.

Zece mii de spectatori puteau lua loc pe cele 78 de bănci semicirculare săpate în coasta dealului. Dedesubt se afla platforma în formă de cerc a orchestrei, unde corul se producea în jurul unui mic altar închinat lui Dionysos, ca și clădirea pătrată a scenei pentru actori.

Așa cum regii attalizi dominau viața cetății, constituind vîrful piramidei sociale a regatului lor, tot astfel reședința regală se afla în punctul cel mai înalt al orașului. Ulterior, cînd Pergamul a căzut sub dominația Romei, o parte din palat a fost demolată pentru a face loc marelui templu corintic ridicat în cinstea împăratului Traian (fig. 48, centru sus). Din această poziție înaltă, regii Pergamului puteau supraveghea o mare parte a bogatului lor domeniu. Munții dinspre nord furnizau argint și cupru pentru baterea monedelor atît de necesare în comerț și pentru plata soldaților. Din aceeași regiune veneau, de asemenea, cantități de rășină și catran, foarte căutate în construcția de nave, ca și marmură pentru edificii și sculpturi. În jurul Pergamului se desfășura o adevărată panoramă, începînd cu piscurile muntelui Ida și ale lanțului muntos din jur (pe versantele căruia curgeau rîurile ce udau văile fertile și cîmpiile întinse), pînă la apele sclipitoare ale Mării Egee, dincolo de care se afla țărmul patriei-mame grecești.

Ca și Cresus, attalizii din Pergam erau vestiți pentru marea lor bogăție, „bogat ca un attalid" fiind o expresie folosită de Horațiu și de alți scriitori latini. După normele de mai tîrziu însă, attalizii trăiau relativ modest, iar reședința numită de obicei „palatul regal" era în fapt o grupare neregulată de mici clădiri, amplasată printre crînguri și grădini și modificîndu-și configurația odată cu schimbările survenite în soarta și rangul cîr-

muitorilor. Se aflau aici camere de locuit ce dădeau spre curți cu coloane, încăperi pentru cultul dinastic, o cazarmă pentru garda regală, o vistierie și mai multe depozite de mărfuri, grîne și arme.

Etalarea bogăției era totuși mai puțin vădită în reședințele regale decît în marile edificii publice construite de attalizi și în darurile făcute cu ostentație unor orașe ca Atena sau Roma. Mai important pentru regii attalizi decît mărimea și opulența reședinței lor era apropierea de templele zeilor pe care le-o oferea poziția acesteia. Atît simbolic cît și practic, reședința lor era situată acolo pentru a domina orașul ce se întindea dedesubt. De jos, toți ochii se îndreptau spre mărețul grup de clădiri, astfel că populația privea „în sus" atît psihologic, cît și propriu-zis, către locul de unde regii și zeii le cîrmuiau viața.

Planul cetății susținea astfel cu abilitate ideea monarhiei stăpînitoare. Sus, acolo, sub raport atît topografic cît și politic, era regele, deasupra poporului său, în ochii căruia se asocia cu zeii. Chiar din viață regele se bucura de prerogativele divine, de pildă o statuie votivă în fața căreia, pe un altar, ardeau boabe de grîu parfumate, și o serbare anuală în cinstea lui. Acest statut semidivin, legat de dreptul regelui de a cîrmui, slujea scopurilor practice de a obține supunere în fața legilor lui, de a ușura strîngerea impozitelor (deseori sub forma unor ofrande pentru zei) și de a uni populațiile și facțiunile conduse de el. La acest proces de zeificare contribuiau intelectualii și artiștii aduși de rege la curtea sa, operele lor fiind privite cu respect și admirație de masa poporului. Localnici și străini laolaltă erau copleșiți de dimensiunile impunătoare ale arhitecturii și sculpturilor.

Pompa și opulența caracteristice modului de viață elenistic era o abatere marcată de la simplitatea și noblețea austeră a veacului al V-lea î.e.n. Măreția a devenit grandoare, iar multe monumente erau înălțate nu pentru a-i cinsti pe zei, ci pe regi, care încă din timpul vieții luau un statut semidivin. Accentul nu se mai punea pe idealismul abstract și pe universalitate, ca în epoca precedentă,

ci pe glorificarea individului. În decursul vremii, totuși, s-au înregistrat progrese nete în arta construcțiilor. Arhitectura domestică a trecut pe primul plan, iar arhitecții din Pergam au depășit metoda simplă, cu stîlpi și lintouri, a perioadei elenice, folosind arcul și bolta la porțile orașului și în sistemul subteran de apeducte și canale. Sub raport arhitectonic și cultural, Pergamul a constituit legătura dintre perioadele greacă și romană. Aceasta era deci imaginea strălucitei cetăți cu mii de statui, reliefuri sculptate, picturi murale și cărți, locuită de filosofi, cărturari, scriitori, artiști și de amatori de lux și plăceri.

SCULPTURA

Deși lucrări sculpturale au existat din belșug, după cîte știm, în tot orașul Pergam, exemplarele demne de atenția posterității se aflau pe două din terasele acropolei. În locul rezervat templului Atenei, imediat sub nivelul reședinței regale, flancată de templu într-o parte și de colonada în formă de L a bibliotecii în cealaltă, era o curte spațioasă în care Attalos I a înălțat monumente sculpturale ce-i comemorau victoriile. Grupurile comandate de el erau deja instalate în ultimul pătrar al veacului al III-lea î.e.n. Pe terasa de mai jos, în primul sfert al secolului al II-lea, î.e.n., fiul și urmașul lui, Eumene al II-lea, a clădit Altarul lui Zeus (fig. 51) cu vestita lui friză. Din punct de vedere istoric, cele două perioade sînt cunoscute ca prima și a doua școală din Pergam, dar cum intervalul dintre ele este de nici cincizeci de ani, se poate ca unii sculptori să fi lucrat la ambele proiecte, sau, dacă nu, să fi contribuit la pregătirea succesorilor lor. Toate originalele de bronz ale primei școli s-au pierdut și pot fi studiate numai după cópii de marmură făcute mai tîrziu de artiști eleniști sau romani. Majoritatea sculpturilor celei de-a doua școli ne-au rămas, mulțumită bunelor rezultate ale

 săpăturilor arheologice germane de la finele seco-

lului trecut, şi pot fi văzute la Muzeul Pergamon din Berlinul răsăritean.

Principalele opere ale primei şcoli erau două mari monumente de bronz, compus fiecare din numeroase figuri. Unul comemora biruinţa lui Attalos asupra regatului seleucid vecin, dar nu avem decît puţine detalii din acest grup. Celălalt comemora victoria mai mare obţinută anterior de Attalos asupra triburilor nomade de gali ce năvăliseră din Europa, peste Helespont, în zona din nordul Pergamului. Din această provincie, numită Galatia, galii erau o permanentă ameninţare la adresa oraşelor greceşti dinspre miazăzi. Predecesorul său îi îmbunase plătindu-le tribut, dar Attalos I a respins această soluţie. El s-a opus invaziei lor cu forţa armată, iar rezultatul luptei date la vreo cincizeci de kilometri est de Pergam a fost destul de hotărîtor ca să-i menţină pe gali la distanţă timp de o generaţie. Consecinţele s-au dovedit ample, toate oraşele şi regatele greceşti răsuflînd uşurate.

Galii cei crunţi inspiraseră atîta teroare generală, încît înfrîngerea lor a luat, în imaginaţia populară, un caracter cvasi-supranatural. Attalos era aclamat pretutindeni cu denumirea de *Soter* („Salvatorul", învingătorul), iar după ce a alipit noile teritorii dobîndite, el şi-a luat titlul de rege. Ulterior regele Attalos Salvatorul s-a lansat cu îndrăzneală într-un program de înfrumuseţare a oraşului său, apelînd la serviciile celor mai buni artişti greci disponibili. Avînd aceeaşi zeiţă protectoare, Pergamul a început să capete statutul unei a doua Atene, iar cîrmuitorul ei pe cel a unui campion politic şi cultural al elenismului.

Părţi din monumentul înălţat de Attalos în amintirea victoriei sale asupra galilor pot fi văzute în numeroase muzee. *Gal murind* (fig. 49) şi *Gal cu soţia sa* (fig. 50) sînt cele mai vestite reprezentări de persoane ce ne-au parvenit din antichitate. Ele făceau parte dintr-un mare grup sculptural aşezat pe o platformă circulară avînd circa 3 m în diametru. În centru se găsea un soclu cilindric, înalt de peste 2 m, pe care se aflau lup-

tătorii victorioşi din Pergam, vrăjmaşii lor fiind plasaţi dedesubt, pe trei trepte coborîtoare.

Gal murind (fig. 49) este un reuşit exemplu de patos elenistic. Sculptura îl reprezintă pe trîmbiţaşul care sunase chemarea de ajutor; războinicul rănit mortal s-a tras cu greu deoparte din vîltoarea luptei, pentru a-şi întîmpina singur sfîrşitul. Ochii îi sînt fixaţi în pămînt, unde se află sabia, trîmbiţa şi alte părţi din echipament. Muribundul se sprijină, slăbit, într-un braţ, mîndru şi sfidător pînă la capăt, pe cînd sîngele i se scurge încet prin rana larg deschisă din piept. Expresia plină de suferinţă a feţei este redată cu o intensitate nemaiîntîlnită pînă acum în arta grecească. Musculatura puternică dar brută a trupului său viguros, mult deosebită de cea a suplilor atleţi greci, îl arată ca fiind barbar. Alte contraste le găsim la păr, uns abundent, încît pare o coamă de cal, la mustaţă (niciodată întîlnită la greci şi romani) şi la colierul de aur răsucit pe care îl poartă în jurul gîtului. Toate aceste detalii atent reprezentate dovedesc interesul epocii pentru om ca individ, pentru acele trăsături ce disting între ele popoarele şi, mai ales, pentru dorinţa artistului de a trezi simpatia privitorilor. Astfel, printr-un proces de empatie, sculptorul îi implică pe aceştia în scena descrisă. Spectatorul contemporan simţea atît atracţie, cît şi repulsie în faţa unui asemenea subiect, încercînd deci o puternică reacţie emoţională. Urmele bătăliei rămase pe cîmpul de luptă, precum şi alte detalii realiste sînt folosite nu atît pentru fidelitatea redării, cît pentru a-i crea spectatorului un sentiment de participare. Totodată acesta era invitat să sesizeze, dincolo de rănile fizice, suferinţa spirituală a războinicului, învins dar mîndru şi refuzînd să-şi accepte soarta.

Efectul expresiv al celeilalte sculpturi, *Gal cu soţia sa* (fig. 50), nu este mai puţin marcat. Era obiceiul galilor să-şi ia cu ei femeile şi copiii în campanie. Înţelegînd că e învins şi fiind prea mîndru pentru a se lăsa dus în sclavie, galul tocmai şi-a ucis soţia şi se uită temător peste umăr, la duşmanul ce se apropie pe cînd îşi împlîntă sabia

în piept. Sentimentul de disperare este sporit de felul cum atîrnă veşmintele femeii, în cute adînci, cu umbre întunecate.

Ambele reprezentări creează spectatorului o emoţie puternică prin aceste remarcabile personaje care privesc cu atîta curaj moartea în faţă.

Celei de-a doua şcoli din Pergam îi sînt atribuite toate lucrările relizate în timpul domniei lui Eumene al II-lea, cîrmuitorul sub care cetatea a atins apogeul gloriei şi puterii ei. La fel ca tatăl său mai înainte, Eumene al II-lea i-a înfrînt şi el pe gali, iar prin Altarul lui Zeus a dus mai departe tradiţia înălţării de monumente votive. Acesta constituia cel mai mare monument al oraşului şi una dintre cele mai de seamă creaţii arhitectonice şi sculpturale din epoca elenistică. Şi el era menit să glorifice regalitatea şi să demonstreze întregii lumi greceşti contribuţia lui Eumene la cauza elenismului în lupta contra barbarilor. Prin eforturile asidue ale arheologilor germani este azi posibil să considerăm Altarul lui Zeus practic drept original. Începînd din 1878, el a fost excavat bucată cu bucată, cu nespusă trudă, iar după o jumătate de veac de studiu întregul monument a fost reconstituit la Muzeul Pergamon din Berlin. Vestit în întreaga lume antică, altarul este denumit de Sfîntul Ioan, în primii ani ai erei creştine, „scaunul domnesc al Satanei". Numele pare să se datoreze asemănării construcţiei cu un tron imens, ca şi zeilor şi demonilor păgîni reprezentaţi pe friză. Deşi interesul principal rezidă în sculptură, edificiul atrage atenţia şi sub raport arhitectonic.

Altarul propriu-zis, pe care se ardeau animalele jertfite şi alte ofrande, era o estradă mare de piatră situată în curtea interioară. În jurul altarului se afla o împrejmuire în formă de U, numită *temenos* (fig. 52). Clădirea se înălţa pe un podium, o platformă cu cinci trepte, deasupra căreia se găsea marea friză, înaltă de peste 2 m şi lungă de 320 m, înconjurînd întregul podium, trecînd şi pe partea interioară, de ambele laturi ale scărilor, şi îngustîndu-se pe măsură ce acestea urcau. La limita inferioară a frizei se afla o mulură, iar deasupra ei un şir de denticuli. Aceste blocuri în formă de cărămizi susţineau o colonadă ionică ce înconjura construcţia paralel cu friza. Deasupra colonadei era un antablament fără friză, cu un al doilea şir de denticuli ce susţineau acoperişul, totul fiind încununat de mai multe statui rotunde de zei şi de animale mitologice, aşezate în diferite puncte de-a lungul marginii acoperămîntului.

Concepţia despre spaţiu, aşa cum o ilustrează Altarul lui Zeus, se deosebeşte de cea din veacul al V-lea. În perioada mai veche, altarul era amplasat în afara templului, iar riturile se săvîrşeau pe fundalul colonadei exterioare. În perioada elenistică, concepţia despre spaţiu cuprindea şi un anumit interes pentru adîncime. Astfel, în cazul Altarului lui Zeus, spectatorul privea înăuntrul unei curţi interioare ce cuprindea altarul şi nu spre un plan de fundal. Spaţiul mai larg dintre coloane invita şi el ochiul spre interior, pe cînd intercolonamentul mai strîns din veacul al V-lea contribuia la continuitatea planului. Deoarece concepţia elenistică implică aceleaşi elemente constructive ca şi stilul grecesc anterior, Altarul lui Zeus este mai mult o variaţie pe tema formelor din secolul al V-lea decît o abatere radicală de la acestea. Coloanele, antablamentele şi pereţii interiori, conform tradiţiei greceşti, definesc net limitele în spaţiu, şi nu avem încă nici o aluzie la nemărginire, la infinit.

Efectul general produs de Altarul lui Zeus, ca întreg, este cel al unui templu grecesc — Partenonul, de pildă — întors cu susul în jos. Simplitatea demnă a templului doric mai vechi depindea de integritatea lui structurală. Coloanele serveau scopului logic de susţinere a elementelor superioare, iar porţiunile sculptate se aflau sus, împodobind, dar nu dominînd întregul. La Pergam, ordinea tradiţională este răsturnată. Friza, socotită mai importantă, este plasată jos, spre a fi văzută mai bine de aproape, la nivelul ochilor. Pentru a se respecta tradiţia există şi o colonadă, dar pusă deasupra frizei, unde nu mai are nici un rol constructiv. Structuralitatea ca prin-

cipiu călăuzitor făcuse loc decorației ca scop în sine, iar arhitectura de fapt cedase în fața sculpturii. În cazul Partenonului, friza decorativă fusese inclusă pentru a da o anumită varietate unei unități ce altfel ar fi putut părea monotonă. Altarul lui Zeus, pe de altă parte, cu friza lui complexitor de variată, își păstrează unitatea prin caracterul regulat al colonadei. Ca să spunem așa, tihnita dramă arhitecturală greacă devenise acum o melodramă.

Subiectul frizei este familiara luptă dintre zei și giganți. În reprezentarea curentă a acestei scene, se obișnuia să se includă cei doisprezece zei ai Olimpului și un număr egal de adversari, dar aici lungimea fără precedent a spațiului disponibil cerea o participare mult mai numeroasă. Aproape sigur, cărturarii bibliotecii au fost solicitați să alcătuiască un catalog de zeități, cu atributele și însoțitorii lor, pentru a putea fi folosite cît mai multe figuri. Totuși, această proliferare mitologică depășea, se pare, cunoștințele grecului de rînd, astfel că s-au introdus „note de subsol" prin gravarea numelor lîngă figurile mai puțin cunoscute. O altă influență intelectuală o găsim în tratarea alegorică a vechii teme de bătălie. Credința literală în zei ca atare era în bună parte un lucru desuet, iar cărturarii locali interpretau divinitățile ca personificări ale forțelor naturale, reprezentînd fenomene ordonate, benefice, pe cînd giganții simbolizau uraganele, cutremurele și inundațiile.

Narațiunea începe pe latura internă a podiumului, în fața treptelor și, avansînd paralel cu acestea, se desfășoară spre sud și în jurul colțului, spre est. Pe parcurs apar principalele personaje ale dramei: Zeus și confrații săi olimpieni, în luptă pe viață și pe moarte cu Cronos, tatăl lui Zeus, și cu sprijinitorii acestuia, hainii titani și giganți. Apar, de asemenea, Helios, zeul-Soare; Hemera, zeița înaripată a zilei; fratele ei, Eter, duhul aerului; zeița Lunii și alții, ca Hecate, zeița lumii subpămîntene, Artemis, zeița vînătorii și Heracles, tatăl lui Telef, întemeietorul legendar al Pergamului. Bătălia se dă între forțele în- 96

tunericului — giganții — și duhurile luminii. În cele patru panouri reproduse în figura 53 Zeus e arătat, în mod destul de potrivit, luptîndu-se cu nu mai puțin de trei titani odată. Trupul viguros al zeului, drapat într-o mantie învîrtejită, își ia avînt pentru a-i lovi pe giganți cu lancea și cu trăsnetele sale. Deși cea mai mare parte a brațului lipsește, vedem mîna zeului în colțul din stînga sus al panoului. Titanul din stînga jos a fost deja lovit de un trăsnet (redat ca o lance ascuțită cu coada din frunze de acant). Al doilea gigant se află în partea opusă, cu trupul încordat de groază înainte de primirea loviturii. În panoul din extrema dreaptă, Porfirion, căpetenia titanilor, este reprezentat din spate. De la urechile de animal pînă la picioarele în formă de șarpe, el este un personaj fioros, groaznic, apărîndu-se cu o piele de leu împotriva vulturului lui Zeus, care îl atacă de sus, și împotriva trăsnetelor cu care puternica divinitate se pregătește să-l lovească.

Urmează frumosul grup ce descrie rolul jucat de Atena, protectoarea orașului (fig. 54). Ea apare îl al doilea panou, cu un scut pe brațul stîng, apucînd cu dreapta de păr un gigant înaripat și împingîndu-l spre pămînt, unde șarpele ei sacru îi poate da mușcătura fatală. Un moment patetic este oferit de mama gigantului, Geea, zeița Pămîntului, redată ca un tors ce se înalță din pămînt. Deși este de partea zeilor, Geea o imploră din priviri pe Atena să cruțe viața fiului său răzvrătit. Atributele Geei se văd în cornul abundenței, pe care îl poartă în mîna stîngă, plin cu roadele bogate ale pămîntului — mere, rodii și struguri, cu frunze de viță și un con de brad. Deasupra ei se înalță zeița Nike, simbolizînd victoria Atenei.

De pe această culme cerească, pe fața umbrită dinspre nord acțiunea coboară treptat spre tărîmul duhurilor apei, care îi izgonesc pe giganți, dincolo de celălalt colț al scării, în mare, unde ei se înecă. Vedem aici reprezentări ale rîurilor Eladei. Pe fața vestică și în sensul scărilor apar 97 alte făpturi marine. Tumultuoasa acțiune începe

și se încheie în planul terestru, plecînd din cealaltă parte a scării, unde sînt redate zeitățile pămîntului, și terminîndu-se aici, cu cele ale mării. Aceste două grupuri sînt separate de lățimea scării ca și de așezarea lor la începutul și sfîrșitul dramaticului conflict dintre forțele binelui și cele ale răului.

Friza în ansamblu este o realizare tehnică de prima mînă și a fost executată de o școală de sculptori, numele multora fiind săpate la partea de jos, ca semnături la opera lor. Pe lîngă figuri, detalii ca spadele, cataramele, șeile și sandalele, ca și draperiile, sînt sculptate și lustruite astfel încît să simuleze textura metalului, a pielii și a țesăturilor. Tehnica de lucru în altorelief pronunțat, care permite redarea aproape completă a figurilor, precum și bogatele efecte de modelare ce folosesc din plin lumina și umbra, dezvăluie stăpînirea desăvîrșită a materialului. Tratarea susținută a acestui vîrtej de forme ce se zbat și de mișcări violente pe un spațiu atît de întins este în sine un fel de miracol. Friza dorică tradițională își asigura unitatea prin acțiunea momentană de pe metope, întreruptă cu regularitate de către triglifele statice. Aici unitatea se naște din însăși continuitatea mișcării. Diagonalele viguroase și contrastele marcate ale mișcării sînt grupate în episoade distincte prin procedeul șerpilor încolăciți. Răsucindu-se încoace și încolo, ei sînt semne de punctuație care separă scenele și, totodată, elemente de legătură în cadrul compoziției, ducînd privirea de la un grup la altul și generînd o senzație de permanentă zvîrcolire.

Comparînd marea friză cu *Gal murind* și *Gal cu soția sa*, putem observa o deplasare stilistică de la prima școală spre cea de-a doua. Ambele fac aluzie la ciocnirile frecvente dintre populația Pergamului și gali. Dar, în contrast cu interesul aproape morbid pentru suferință din lucrările mai vechi, divinitățile înfățișate pe Altarul lui Zeus îi ucid pe giganți cu un fel de veselie și degajare. În loc de a simți compasiune pentru victime, privitorul încearcă un fel de uimire în fața modalităților ingenioase născocite de zei pentru a-și lichida inamicii. Ambele școli recurg la patos, dar în exemplele mai vechi compasiunea spectatorului era stîrnită prin mijloace simple, directe. Deși marea friză ne prezintă lupta dintre zei și giganți, avem de fapt aici o redare alegorică foarte străvezie a războiului dintre Pergam și gali. Locuitori Pergamului, înfățișați sub formă de zei, au devenit personaje supraomenești, pe cînd giganții, ale căror trăsături seamănă mult cu tipurile galice din perioada anterioară, sînt acum niște monștri. În locul realismului sincer al generației de mai înainte, povestea este spusă cu limbajul melodramei, însoțit de o anumită grandilocvență vizuală. Ea este, ca să zicem așa, adusă pe scenă și redată cu gesturi și atitudini teatrale. Gama emoțională este foarte întinsă, începînd de la groaza cumplită pe care o stîrnesc monștrii cu aripi enorme, capete de fiare, păr șerpuitor, cozi lungi și picioare încolăcite, care amintesc de făpturile preistorice grotești ce populau lumea la începuturile ei. Înspăimîntați la vederea acestor forme bestiale, spectatorii contemporani erau probabil covîrșiți de milă față de Pămîntul-mamă ce implora cruțare pentru monstruoasa ei progenitură, trecînd apoi de la plîns la rîs înaintea bufoneriilor prosteși ale greoilor giganți. Iar după ce îi fluierase pe ticăloși, publicul îi aplauda probabil pe zei, care veneau în goană să salveze situația. Realismul simplu al primei școli a devenit, totuși, exagerat. În cazul tipurilor corporale, fizicul funcțional al *Galului murind* s-a transformat în forța herculeană a atletului profesionist, care se simte mai bine în arenă decît pe cîmpul de luptă.

În cazul întregii structuri a Altarului lui Zeus, s-a remarcat că percepția adîncimii este cuprinsă în compoziția arhitectonică, ochiul fiind atras către un interior închis. La fel și în cazul sculpturii — ochiul nu se mișcă numai lateral, în plan, ci este permanent atras înainte și înapoi, pe direcția adîncimii. Fiind vopsit albastru, fundalul de marmură nu mai oferea o limită solidă, ci se dizolva în atmosferă. Pentru a scăpa din plan, unele figuri

de pe marea friză ies în afară atît de pronunţat, încît devin aproape rotunde; altele chiar păşesc spre exterior din friză şi se susţin îngenunchind pe marginea treptelor. Umbrele intense aruncate de altorelief sporesc acest efect. Astfel, planul bidimensional al stilului elenic se îmbogăţeşte aici, sugerînd o anumită adîncire.

O comparaţie generală a stilului elenistic cu arta ateniană din veacul al V-lea î.e.n. ne lasă o impresie de discordanţă, nu de armonie; o mărime covîrşitoare, nu dimensiuni restrînse între anumite limite; un emoţionalism dezlănţuit, în locul unei prezentări raţionale; virtuozitatea triumfînd asupra rafinamentului respectabil; melodrama înlocuind drama; varietatea prevalînd asupra unităţii. Ca să ne exprimăm concis, cultura ateniană punea accentul pe om; cea elenistică, pe supraom. Nemaifiind stăpîn pe propria-i soartă, omul elenistic se cufunda în zbuciumul şi tensiunile unor circumstanţe aspre, pe care nu le mai putea controla.

PICTURI, MOZAICURI, ARTE MINORE

Datorită trăiniciei lucrărilor în piatră, avem azi mai multe sculpturi antice decît orice alte forme de artă. Clădirile au fost demolate, pentru a se lua materialele, şi înlocuite cu altele. Statuile din bronz, metale preţioase şi fildeş erau în sine prea valoroase pentru a supravieţui ca atare. Bibliotecile antichităţii au fost arse ori s-au împrăştiat în decursul vremii, astfel că volumele lor ne-au rămas doar sub forma unor cópii imperfecte, făcute de scribi medievali, sau prin citate răzleţe în alte cărţi. Notaţia muzicală din manuscrisele antice nu putea fi înţeleasă de aceşti copişti, care pînă la urmă au omis-o. Mozaicurile şi ceramica au avut o soartă mai bună, dar şi ele au fost ori sfărîmate, ori luate de cuceritori sau colecţionari. Dintre toate artele vizuale de seamă ale antichităţii, pictura a suferit cel mai mult ravagiile timpului, iar numărul de lucrări rămase ne poate da doar

o idee despre felul cum arăta această artă în operele ei cele mai bune. Din cauza acestei situaţii, se poate conchide, superficial, că sculptura era cea mai importantă artă. Sursele literare atestă însă răspîndirea artei picturale şi consideraţia pe care i-o acordau cei vechi. Faima diferiţilor pictori, ca şi aprecierea critică a operelor lor, ne arată clar că pictura nu era cu nimic mai prejos decît sculptura ori arhitectura.

Pausanias, un sciitor din epoca romană, descrie lucrările legendarilor Polignot şi Apolodor, pictori atenieni din veacul al V-lea î.e.n. Primul a elaborat principiile desenului perspectivic; al doilea era vestit pentru folosirea luminii şi umbrei şi pentru gradaţia fină a culorii. Pausanias menţionează existenţa multor picturi la Pergam. Fragmentele excavate ne dezvăluie că pereţii interiori ai templelor şi ai clădirilor publice erau frecvent decoraţi cu panouri pictate şi că aveau dungi colorate sugerînd realist textura marmurei. Alte fragmente răzleţe de pictură ne spun că locuitorilor le plăceau culorile vii — galbenul, verdele, rozul — în contrast cu roşul, albastrul şi brunul intens. Picturile din palat foloseau motive animaliere reale — lei, tauri ce se năpustesc — sau imaginare — tritoni, grifoni. Interioarele camerelor erau adesea împodobite cu frize pictate similare celor sculptate. Pereţii, în special la camerele mici, erau pictaţi cu panouri, coloane şi pilaştri ce aruncau umbre în mod realist, creînd iluzia spaţiozităţii. Scriitorii antici ne relatează că subiectele picturilor erau deseori luate din mitologie ori din surse literare ca *Odiseea*, de pildă. Ştim de asemenea că pictura elenistică reda frecvent *scene de gen*, adică subiecte obişnuite din viaţa cotidiană.

Cu toate că picturile originale nu mai există, pînă la noi ajungînd doar fragmente de mozaic şi de ceramică pictată, cópii bine păstrate ale artei din Pergam s-au găsit în oraşele greceşti din sudul Italiei, mai ales la Herculaneum. Acest oraş fusese, conform tradiţiei, întemeiat de Hercule (Heracles), al cărui fiu Telef a fondat Pergamul, în-

 tre cele două cetăţi existînd aşadar o legătură „de

familie". De fapt Herculaneum a ajuns o ediţie ulterioară, „burgheză", a Pergamului mai bogat şi aristocratic. Atît Herculaneum cît şi oraşul Pompei din apropiere au fost brusc îngropate sub o ploaie de cenuşă şi piatră vulcanică după erupţia Vezuviului în anul 79 e.n. Redescoperite în secolul al XVIII-lea, cele două oraşe ne-au oferit numeroase picturi şi mozaicuri aproape intacte. Gustul predominant era elenistic, iar clienţii bogaţi, care preferau teme tradiţionale, comandau de regulă cópii după opere celebre, şi nu lucrări originale.

Hercule găsindu-l pe micul său fiu Telef este o adaptare după un original aflat la Pergam. Personajul înaripat din dreapta sus i-l arată lui Hercule pe fiul lui, Telef, pe care îl vedem în colţul din stînga jos, printre animale sălbatice, sugînd de la o căprioară. Locul acţiunii este Arcadia, simbolizat de impunătoarea femeie aşezată. Lîngă aceasta se vede un coş cu fructe, iar în spatele ei un faun şăgalnic cîntă din nai, ţinînd un toiag î covoiat de păstor. Culoarea este, în cea mai mare parte, sepia şi brun-roşcat, marcată pe alocuri cu tente mai deschise de albastru, verde şi crem. Figurile apar pe fundalul cerului, care le proiectează ca un fel de relief sculptural. Draperia şi modelarea Arcadiei încununate cu flori ne sugerează un relief în marmură, iar trupul puternic, musculos al lui Hercule e redat ca o statuie rotundă în bronz.

Cum sculpturile antice erau de obicei pictate în culori vii, iar reliefurile aveau uneori peisaje pictate în fundal, sculptura şi pictura erau, evident, strîns asociate în mintea spectatorului din epoca elenistică, şi ar trebui, poate, să le considerăm arte complementare şi nu autonome. Pictura era mai potrivită în interioare, pe cînd rezistenţa pietrei la agenţii atmosferici recomanda reliefurile în marmură pentru exterioare. Din operele ce ne-au rămas reiese clar că intenţia vizuală şi efectul expresiv ale ambelor arte erau strîns legate şi că nici una din ele nu se putea considera superioară celeilalte.

Mozaicul — o artă ce îşi are izvoarele în antichitatea timpurie — era mult apreciat la Pergam pentru decorarea pardoselilor şi a pereţilor. Ca şi mai tîrziu, în epoca romană, pentru pardoseli erau preferate modele geometrice, iar pentru pereţi reprezentări de subiecte mitologice, peisaje şi scene de gen. Compoziţiile se realizau din mici cuburi sau bucăţi de piatră, marmură ori ceramică, numite *tesserae*, care se fixau în ciment. Un mozaic lucrat de Hefaiston, care acoperea întreaga podea a unei încăperi, are centrul negru, închis într-un desen geometric plin de culoare, cu *tesserae* din marmură neagră, roşie, galbenă, albă şi gri (fig. 55). Dincolo de acesta se află un model ondulat, în alb şi negru. La exterior este o bordură lată de aproape un metru, cu un desen atît de variat, încît nu găsim nici o repetare pe toată lungimea de peste 13 m. Pe un fond închis se împletesc flori colorate, crini exotici, coarde de viţă şi felurite fructe, toate cu umbriri delicate. Pe alocuri lăcuste mănîncă frunze de acant, sau mici *putti*, amoraşi înaripaţi, simbolizînd iubirea, se hîrjonesc printre plante.

Cópii ale multor lucrări din Pergam s-au găsit la Herculaneum, Pompei, Napoli şi Roma. Mozaicul de paviment ce redă fuga războinicului persan Darius în faţa oastei lui Alexandru cel Mare după bătălia de la Issos este o versiune pompeiană în mozaic (sec. I î.e.n.) după o celebră pictură elenistică mai veche. Potrivit lui Pliniu cel Bătrîn, cel mai renumit mozaist din antichitate era Sosus, care lucra la Pergam. Printre creaţiile sale cel mai mult copiate este una cu porumbei ce beau dintr-un vas de argint, iar un model căutat pentru sufragerii prezenta legume, fructe, peşti, un picior de pui şi un şoricel rozînd o nucă (fig. 56).

Pergamul era cunoscut şi pentru ţesăturile lui, vopsite cu substanţe chimice şi minerale speciale, pentru obiectele sale din argint şi bronz, pentru pietrele sale preţioase gravate, ca şi pentru ceramica sa, cuprinzînd atît olărie de uz curent, cît şi figurine de teracotă.

MUZICA

Pergamul se identifică cu tradiţia muzicală a acelei zone din nordul Asiei Mici pe care o cunoaştem sub numele de Frigia. Această muzică îşi avea propriile ei moduri, ritmuri, game, mijloace de expresie şi instrumente caracteristice. Încă din secolul al V-lea î.e.n. grecii atenieni aveau păreri diferite în privinţa calităţilor tradiţiei dorice locale şi a influenţei crescînde exercitate de centre din afară. Un succes deosebit îl înregistra muzica pasională, aţiţătoare a Frigiei. Melodiile compuse în modul frigic provocau puternice reacţii emoţionale, iar adoptarea instrumentului muzical numit „fluier frigian" a avut un efect similar în aţiţarea simţurilor. Acesta era un instrument cu ancie dublă, al cărui sunet, deosebit de penetrant, semăna oarecum cu sunetul oboiului modern. Varianta cu un singur tub se numea *aulos*, iar cea cu două (vezi fig. 57) *auloi*. În traducerile din greaca veche ambele sînt deseori redate incorect prin „flaut". Muzica dorică, pe de altă parte, folosea instrumente cu coarde, lira şi chitara antică, aceasta din urmă fiind tradusă greşit prin „harfă". Atît lira şi chitara în muzica dorică, cît şi *aulos*-ul în cea frigică, erau folosite în special pentru acompaniament la cîntecele, melodiile şi corurile executate în cele două moduri, şi doar în mult mai mică măsură ca instrumente pentru execuţie solo de către muzicieni iscusiţi. În tradiţia dorică lira se folosea mai ales în cadrul cultului lui Apollo, grecii atribuind acestui tip de muzică valoarea de *ethos*, de creaţie cu caracter etic; cît despre *aulos*, instrument legat de cultul lui Dionysos, acesta se asocia cu *pathos*-ul, cu simţirea puternică, şi avea o calitate senzuală ce genera însufleţire. Pentru atenieni, aceasta însemna o separaţie a năzuinţelor şi a idealurilor lor — un instrument, cu modul muzical respectiv, implica claritate, reţinere, moderaţie; celălalt aţîţa simţurile şi stîrnea pasiunile.

Această deosebire de păreri se exprimă în numeroasele reprezentări ale întrecerii muzicale dintre olimpianul Apollo şi satirul frigian Marsyas.

Conform unui mit străvechi, *aulos*-ul fusese inventat de Atena. Într-o zi, pe cînd cînta din fluier, Atena şi-a văzut chipul într-un luciu de apă. Neplăcîndu-i strîmbăturile pe care trebuia să le facă în timp ce cînta, zeiţa, dezgustată, a aruncat instrumentul. Marsyas, care se afla pe aproape, l-a găsit şi, încîntat de sunetul lui, l-a chemat la întrecere pe Apollo, imortalul patron al muzelor. Zeul a ales ca instrument respectabila liră şi, cîştigînd uşor întrecerea, a dovedit o dată mai mult că muritorii nu se pot compara cu zeii. Pentru a-l pedepsi, el a hotărît ca Marsyas să fie jupuit de viu.

O reprezentare a acestui mit, din secolul al V-lea, atribuită lui Miron, o arată pe Atena, calmă şi cumpănită, aruncînd cu dispreţ instrumentul ce-i deforma trăsăturile fine, pe cînd Marsyas îşi ridică braţele, surprins. Un basorelief din veacul al IV-lea, de la Mantineea (şcoala lui Praxitele) ne reprezintă desfăşurarea întrecerii (fig. 57). De o parte, aşteptîndu-şi calm rîndul, şade zeul, cu lira sa; de cealaltă, Marsyas suflă extatic în *aulos*. Între ei se află arbitrul, criticul muzical, stînd în picioare răbdător, dar cu cuţitul în mînă. Versiunile din Pergam nu mai redau întrecerea, prezentîndu-l doar pe Apollo, victorios, într-o parte, în centru pe nenorocosul Marsyas, cu încheieturile mîinilor prinse de un copac (fig. 58), iar în partea cealaltă, pe un sclav scit, aplecat, care îşi ascute cuţitul cu un vădit sentiment de satisfacţie anticipată (fig. 59). Alegerea pedepsei ca parte din mitul reprezentat — şi evidenta plăcere cu care artistul tratează acest subiect sinistru — era, desigur, menită să-l zguduie afectiv pe privitor.

Pedepsirea lui Marsyas oglindea probabil părerile celor care nu agreau muzica frigică şi ar fi vrut să păstreze vechile tradiţii. Măsura influenţei lor asupra maselor o găsim în atitudinea acelor filosofi care doreau să menţină echilibrul şi ordinea în stat. Platon, de pildă, nu admitea existenţa unor cîntăreţi la *aulos* în statul său ideal, căci, pentru el, acest instrument era „mai rău decît

 toate instrumentele cu coarde luate împreună". El

își exprima categoric preferința pentru „Apollo și instrumentele lui, în comparație cu Marsyas și instrumentele lui". Pînă și instrumentele mai complexe cu coarde erau respinse în favoarea celor simple, lira și chitara, pentru folosirea în orașe, și a fluierului, cu care să se înveselească la țară păstorii. Dar deși respingea *aulos*-ul, Platon face o curioasă concesie omenească acceptînd melodiile frigice. Cele două moduri muzicale permise în cetatea ideală erau cel doric, pe care filosoful îl numește „muzica necesității", și cel frigic, numit de el „muzica libertății". Modul doric era „războinic, redînd sunetul sau accentul articulat de omul viteaz în clipa de pericol și de aspră hotărîre"; desigur, filosoful are în vedere un soi de muzică militară. Totuși, menținerea permanentă a unei asemenea atitudini marțiale era, se pare, prea mult chiar din partea cetățenilor utopiei sale, și astfel Platon admite folosirea muzicii frigice „în vremuri de pace și libertate de acțiune, cînd nu există apăsarea necesității".

Aristotel, deși în acord cu cele mai multe dintre părerile muzicale ale lui Socrate și Platon, avea și unele obiecții: „În *Statul* Socrate greșește acceptînd doar modul frigic alături de cel doric, ba chiar mai mult prin aceea că respinge [*aulos*-ul]; căci frigicul este printre moduri ceea ce [*aulos*-ul] este printre instrumente — amîndouă sînt aținătoare, pasionale. Poezia dovedește aceasta, căci dezlănțuirea bahică și toate emoțiile asemănătoare sînt mai bine exprimate de [*aulos*] și se potrivesc mai bine modului frigic decît oricărui altuia". Trebuie să subliniem că Aristotel nu respingea total modul frigic, ci numai în cazul educației tineretului. Pentru acest scop el recomanda insistent muzica dorică, ea fiind „cea mai gravă și mai bărbătească". Muzica frigică putea stîrni un prea mare entuziasm, pe cînd cea dorică genera, de regulă „o dispoziție moderată, statornică".

În ciuda filosofilor și a sumbrelor lor avertismente, însuflețitoarea muzică frigică a cîștigat repede teren, devenind, în epoca elenistică, principalul stil muzical. Tradiția dorică, simplă, calmă, demnă, venind din trecut, dintr-o vreme pe care Plutarh o numea epoca „muzicii frumoase", era depășită, înlocuită prin sonurile mai pătimașe, mai însuflețite ale Frigiei.

Deși datele istorice privind viața muzicală a Pergamului sînt puține, știm că acolo, ca și în alte centre elenistice, practicarea muzicii se bucura de un loc fruntaș printre arte. Atît băieții, cît și fetele primeau instrucție muzicală în școli și cîntau imnuri, participînd la procesiuni și la rituri religioase. Materiile predate includeau notația muzicală și recitarea de poezii cu acompaniament de chitară. Principalul cadru didactic al orașului, gimnaziarhul, avea printre îndatoririle sale organizarea manifestărilor artistice cu poeți și muzicanți care vizitau orașul.

Epoca elenistică se caracteriza printr-un profesionalism crescînd în activități desfășurate anterior, de către cetățenii liberi, ca îndatoriri publice și de onoare. Participarea la întrecerile atletice și execuția anumitor dansuri, care înainte reveneau doar celor de obîrșie nobilă, au fost preluate de specialiști ce adesea încasau onorarii mari pentru serviciile lor. Grupările profesionale, cunoscute sub numele de *technites* dionysiace, se compuneau din regizori, actori, mimi, dansatori și muzicanți, care luau parte la reprezentațiile teatrale. Aceste grupări funcționau ca un fel de bresle, iar maeștrii acceptau discipoli talentați care să-i dubleze în roluri. Attalizii și alți monarhi din epoca elenistică încurajau și susțineau aceste asociații, dorind să ridice nivelul manifestărilor dramatice și muzicale.

Tralles, un oraș din regatul Pergamului, ne oferă unele informații generale, ca și cel mai bun exemplu muzical din antichitate. Situat la circa 150 km de Pergam în linie dreaptă, Tralles se afla sub dominația attalizilor, care aveau acolo o reședință, locuită de regulă, ca reprezentant al lor, de marele preot al orașului. Acest oraș frigian fusese salvat de înfrîngere și robie prin victoria lui Eumene al II-lea asupra galilor, în anul 168 î.e.n. La fel ca multe alte orașe din ținut, Tralles,

recunoscător pentru izbăvirea sa, a instituit serbări anuale de gimnastică și de muzică în cinstea regilor din Pergam. Una dintre acestea era serbarea Panateneelor, de slăvire a Atenei ca ocrotitoare a Pergamului; o alta era serbarea Eumeneelor, în onoarea monarhului însuși. Din inscripții deducem că Eumeneele erau mai ales o întrecere de muzică.

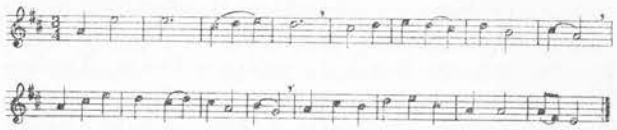
În a doua jumătate a veacului trecut s-a descoperit la Tralles o piatră de mormînt cu o inscripție compusă din patru versuri, însoțite de o notație muzicală inteligibilă. Ea constituie un epitaf, săpat pe o placă de piatră de către un soț, Seikilos, pentru mormîntul soției sale, Euterpe. Transcris, acest epitaf s-a dovedit a cuprinde textul și muzica unui cîntec — scurt dar, se pare, complet — compus în modul frigic, din secolul al II-lea î.e.n. Cititorii, informați despre caracterul orgiac, pătimaș al muzicii frigice, vor găsi în acest cîntec scurt un model de sobrietate. Sentimentul ce se degajă este mai curînd melancolic decît pătimaș și, cum această muzică e gravată pe o piatră de mormînt, caracterul elegiac pare cu totul corespunzător.

Acest cîntecel, vechi de peste două milenii, era o melodie populară din categoria numită *skolion*, adică un cîntec de pahar, pe care mesenii îl cîntau după masă, în timp ce cupa trecea de la un mesean la altul, pentru toasturi și pentru libații destinate zeilor. Cuvîntul *skolion*, avînd un sens derivat din „zigzag", desemna modul în care lira și cupa treceau din mînă în mînă, peste masă, pe măsură ce fiecărui invitat îi venea rîndul să cînte. Simplitatea acestei mostre o clasează printre acele cîntece ce se puteau găsi în repertoriul social al oricărui oaspete acceptabil, nefiind una din producțiile muzicale mai complexe, menite a fi cîntate de artiști profesioniști. Ca tonalitate afectivă el se apropie de familiarul *„Auld Lang Syne"**, iar ocaziile în care era cîntat corespund celor în care noi dăm glas acestei venerabile melodii scoțiene. Esența textului este universală, „să mîncăm

* „Bunele vremuri de demult", melodie scoțiană cîntată, prin tradiție, la sfîrșitul unui ospăț, al unei reuniuni familiale etc. *(n.tr.)*.

și să bem, căci mîine vom muri", exprimînd o filosofie convivială de tip epicureic. Sub raport tehnic avem de-a face aici cu modul frigic, ambi-

Skolion-*ul lui Seikilos (sec. II sau I î.e.n.)*



O, rîdeți acum că puteți, Uitați de trudă și necazuri,
Căci viața e scurtă și după ea, Vă-nghite noaptea morții.

tusul extinzîndu-se între *mi'* și *mi*, deci pe o octavă. Tonul cel mai frecvent este *la*, care reprezintă media între punctul maxim și cel minim al melodiei, constituind astfel centrul ei tonal.

IDEILE

S-au observat multe diferențe frapante între stilul elenistic și stilul elenic anterior. Așa cum o arată numele, ambele sînt grecești; dar pe cînd stilul elenic era o creație mai concentrată a micilor orașe-state din Grecia peninsulară, cel elenistic este o combinație între sursa grecească de obîrșie și diferite influențe regionale provenind din Orientul Apropiat, Africa de nord, Sicilia și Italia. Răspîndirea artei elenistice pe o durată de cîteva secole și peste întreaga lume mediteraneană face dificilă orice stabilire a unei unități de stil. Este remarcabil, în fond, faptul că putem vorbi, în general, de o anumită unitate. Contrastul stilistic dintre perioada elenică și cea elenistică nu reprezintă de fel o polarizare, ci mai curînd o înclinare a balanței culturale într-un sens ori în celălalt. Umanismul universal și social al Atenei devine

 individualismul particular, personal al Pergamului

și al altor centre. Nobilul idealism elenic se reduce la un *realism* care privește lumea mai curînd sub raportul experienței imediate decît sub cel al eternității; raționalismul intransigent al unui Socrate, Platon sau Aristotel cedează în fața *empirismului* savanților, cărturarilor și artiștilor preocupați mai mult de elaborarea metodelor și tehnicilor și de aplicațiile cunoașterii la probleme practice decît de aventura spirituală a cercetării libere. Tendințele care stau la baza diferitelor realizări artistice ale Pergamului în special și ale perioadei elenistice în general se constituie într-o înlănțuire de idei ale cărei componente sînt individualismul, realismul și empirismul.

INDIVIDUALISMUL. Ca fază a umanismului, tendința individualistă a vieții, gîndirii și artei elenistice contrastează puternic cu accentele sociale mai largi ale perioadei elenice. În domeniul politic, discuțiile publice purtate liber între cetățeni și hotărîrile luate prin vot deschis au fost înlocuite prin conducerea de către un cerc redus de oligarhi, avînd în fruntea lor pe rege, care se bucura de un statut semidivin. Cultul eroului individual, inițiat cu Alexandru cel Mare și continuat de regii ce au moștenit diferitele părți ale întinsului său imperiu, se reflectă în biografiile oamenilor mari; în ridicarea unor temple și monumente mărețe care-i slăvesc nu numai pe vechii zei, ci și pe monarhi și pe eroi militari — de pildă, vestitul mausoleu (fig. 60) al regelui Mausolus din Halicarnas (fig. 61); în accentul pus de sculptori pe caracteristicile individuale, pe diverse trăsături personale și pe diferențele rasiale. În vechile centre elenice, poeții, dramaturgii și muzicanții erau mai ales amatori iscusiți; chiar și în sport conta mai mult participarea activă. În perioada elenistică însă, observăm un spirit tot mai marcat de profesionalism în activitatea diferiților scriitori, actori, virtuozi și atleți, cu rezultatul că masele ajung să fie spectatori pasivi în loc de participanți activi.

La Atena, căutarea adevărului era o străduință colectivă, o discuție la care luau parte toți cei veniți în piața publică ori în crîngul umbros al unei academii sau liceu, unde Platon și Aristotel conversau cu discipolii lor sau cu alți filosofi. Se considera că adevărul nu poate fi atins pe cale individuală, ci numai printr-un schimb de păreri, prin întrebări și răspunsuri, prin dialog și exercițiu dialectic. În epoca elenistică această intensă gimnastică a minții a făcut loc contemplației mai personale, mai introspective a filosofiei stoice și epicureice. Gîndirea lui Epicur era bine primită în bogatele, înfloritoarele cetăți din Asia Mică. El afirmase că bunul suprem este „lipsa de griji a minții și de dureri a trupului" și că țelul vieții este căutarea plăcerilor. Idealismul auster al lui Socrate era astfel înlocuit cu un hedonism confortabil. Iar cum există și o ierarhie a plăcerilor, este nevoie de minte și de facultăți critice pentru a le deosebi pe acelea care dau cea mai durabilă satisfacție. Epicur mai susținea că fericirea individului stă în a duce o viață simplă, într-o comportare rezervată și în evitarea treburilor publice. Se negau astfel răspunderile civice ale cetățeanului, încurajîndu-se fuga de realitate și individualismul extrem.

Întrucît statul controla o mare parte din activitatea publică, omul epocii elenistice găsea satisfacții mai mari în viața sa personală, casnică. În vechea Atenă, unde bogații și săracii locuiau alături în case modeste, sărăcia fusese privită ca o stare onorabilă. Bogăția elenistică, pe de altă parte, oferea o viață mai îndestulată unui număr sporit de locuitori. Arhitecții epocii arată, deci, un interes special pentru locuințe; pictori și mozaiști erau chemați să înfrumusețeze casele celor avuți; sculptorii creau figurine cu subiecte mai libere, uneori umoristice, acestea fiind mai potrivite acasă decît operele monumentale, solemne; împreună cu olarii și cu alți meseriași, toți contribuiau la viața de belșug și tihnă a unor oameni ce practicau un hedonism mărturisit.

Pe artistul epocii elenistice îl interesau mai mult excepţiile decît regulile, mai mult anormalul decît normalul, mai mult tipurile decît arhetipurile, mai mult diversitatea decît unitatea. În portretistică el nota mai ales particularităţile fizice care îl disting pe individ, nu pe cele care îl leagă de alţii. Chiar şi zeii sînt personalizaţi, nu generalizaţi, iar alegerea unor teme din viaţa zilnică arată preocuparea crescîndă a artiştilor pentru întîmplări obişnuite, familiare. Ei dovedesc mai mult interes pentru influenţa exercitată de mediu asupra omului decît pentru capacitatea acestuia de a-şi depăşi neajunsurile. Artistul epocii elenistice, recunoscînd complexitatea vieţii, îşi îndreaptă atenţia spre nuanţele de sentiment şi spre redarea infinitei varietăţi a unei lumi a aparenţelor.

Gîndirea elenistică a primit o nouă orientare afectivă. În loc să caute acele aspecte de experienţă universală ce puteau fi împărtăşite de toţi, filosofii vremii susţineau că orice om îşi are propriile sale idei, sentimente şi opinii, total diferite de ale celorlalţi. În cadrul acestei atitudini egocentrice fiecare trebuia să decidă ce este bun şi ce este rău, ce este adevărat şi ce este fals. În loc să caute o cale de mijloc între contrarii ca armonia şi discordia, aşa cum făcuseră precursorii lor elenici, filosofii perioadei elenistice devin psihologi care analizează eul şi dau în vileag cauzele conflictelor interioare. Jalea, seninătatea şi mulţumirea zeilor şi atleţilor elenici erau emoţii sociale ce puteau fi împărtăşite de toţi. Jalea, durerea şi suferinţa războinicilor răniţi şi giganţilor învinşi ai epocii elenistice sînt trăiri personale, subiective care îl despart pe om de semenii săi şi invită la reflecţie lăuntrică. Avem aici o variaţiune străveche pe tema „rîzi şi lumea va rîde cu tine, plîngi şi vei plînge singur". Artiştii trec de la idealul stăpînirii de sine la cel de autoexprimare, de la ascunderea impulsului interior la efuziunea sentimentală — pe scurt, de la etos la patos. S-a spus despre Pericle că nu a fost niciodată văzut rîzînd şi că pînă şi vestea morţii fiului său nu i-a tulburat calmul plin de demnitate. Un contrast marcat cu această atitudine o-

limpiană îl găsim în grupul *Laocoon* (fig. 62), din epoca elenistică tîrzie, în care echilibrul raţiune-afecte este înlocuit cu o dezlănţuire emoţională ca scop în sine. Ceea ce lipseşte sub raportul reţinerii şi al respectării limitelor tehnicii sculpturale este însă amplu compensat prin vigoarea tratării şi virtuozitatea execuţiei.

Preocuparea artiştilor din Pergam pentru subiecte evocatoare de chin şi durere, ca pedepsirea lui Marsyas, galii învinşi sau lupta zeilor cu giganţii ne dezvăluie o intenţie clară de a-l implica pe spectator într-un fel de orgie emoţională. Nenorocirea devine ceva ce poate fi gustat de cei norocoşi, care participă la situaţiile respective cu un fel de satisfacţie morbidă. La Rochefoucauld spune că „toţi avem tăria de a îndura nenorocirile altora", iar Aldous Huxley observă că, avînd stomacul plin, oamenii îşi pot permite să fie mîhniţi şi că „tristeţea după cină este aproape un lux". În spiritul filosofiei stoice, viaţa şi suferinţa trebuiau îndurate cu o satisfacţie cruntă ce constituia un soi de desfătare morbidă. Artiştii care au creat friza Altarului lui Zeus, de pildă, sînt deosebit de inventivi în găsirea unor multiple căi pe care zeii pot provoca suferinţa şi moartea. Compoziţia tinde să ia un caracter enciclopedic în privinţa diverselor feluri de luptă practicate de zei şi a capacităţii de suferinţă a giganţilor. Nu vom mai găsi nimic asemănător în artă pînă la *Judecăţile de apoi* romanice (fig. 125) şi pînă la *infernul* lui Dante.

REALISMUL. Complexitatea crescîndă şi pulsul mai rapid al vieţii în epoca elenistică slăbeau credinţa în unitatea de cunoştinţe şi în valorile statornice care generaseră echilibrul personajelor elenice şi calmul impasibil al expresiei lor faciale. Lumea experienţei concrete era mai reală pentru omul acestei epoci decît cea a idealurilor abstracte, depărtate. În concepţia sa mai relativistă, el prefera unităţii varietatea, dînd atenţie trăirilor şi diferenţelor individuale. Artiştii perioadei elenistice căutau să pre-

 zinte natura aşa cum o vedeau, să redea detalii

neînsemnate şi nuanţe de sens tot mai fine. Declinul idealismului nu era neapărat rezultatul decadenţei, cît mai ales o problemă de plasare a activităţilor umane într-un nou cadru de referinţă, de reexaminare a ţelurilor omeneşti şi de redefinire a valorilor fundamentale. Confruntat cu varietatea şi multiplicitatea aspectelor lumii, artistul epocii elenistice nu încerca de fel să-i reducă numeroasele manifestări la simplitatea artificială a tipurilor şi arhetipurilor. Artistul perioadei elenice îl arată pe om detaşat, înălţat deasupra limitărilor impuse de mediu, dar în arta elenistică omul se află în mijlocul forţelor naturale şi sociale, care acţionează asupră-i din toate părţile, şi este ineluctabil condiţionat de ele. Formele contorsionate de pe marea friză ne dezvăluie cîteva dintre conflictele şi contradicţiile ce îl frămîntau pe omul epocii elenistice. Zeii devin proiecţii ale propriilor sale probleme psihologice. Zeii mai vechi, ai perioadei elenice, par să fi exercitat o stăpînire deplină asupra lumii, iar bine-cumpănitul Zeus din veacul al V-lea î.e.n. nu dă nici un semn de tensiune interioară aruncîndu-şi fulgerele. Dimpotrivă, zeităţile de pe Altarul lui Zeus se luptă cu furie, iar situaţia pare să tindă a scăpa de sub control.

În arhitectura ateniană din secolul al V-lea î.e.n., fiecare clădire, oricît de bine armonizată cu ambientul, era o unitate autonomă, iar pe arhitecţi nu îi interesau relaţiile ei cu construcţiile din apropiere. Într-adevăr, a admite că o clădire depinde de alta în cadrul unui grup ar fi prejudiciat statutul ei ca întreg de sine stătător, făcînd-o astfel incompletă, după normele elenice. Pe acropola Atenei fiecare templu îşi avea axa lui proprie şi un rost independent, conform ideii că fiece operă de artă trebuie să reprezinte un tot logic, compus doar din suma părţilor sale. Se făceau ambientului numai concesiile cerute de soliditatea construcţiei. Puterea de a crea forme simetrice şi proporţii echilibrate aparţinea exclusiv omului, iar perfecţiunea fiecărei clădiri trebuia să constituie un monument al minţii omeneşti

şi, ca atare, să se înalţe deasupra mediului său fizic, nu să fie legată de el. Arhitectura elenistică se îndepărtează de edificiul izolat — în sensul ideal al acestuia, ca entitate autonomă — tinzînd spre recunoaşterea realistă a faptului că nimic nu este complet în sine, ci trebuie totdeauna să existe ca parte a unei structuri. Urbanismul este aşadar, în sensul acesta, o formă de realism, iar clădirile epocii elenistice erau privite drept părţi ale comunităţii ca întreg. În cazul acropolei de la Pergam, relaţiile fiecărei clădiri erau atent stabilite, nu numai faţă de mediul natural, dar şi faţă de componentele grupului.

În sculptură, elementele fiecărui grup sînt şi ele determinate de mediu, iar omul este înfăţişat ca parte integrantă a ambientului său. Prin pictarea fundalurilor şi prin folosirea altoreliefului, sculptura elenistică ajunge să depindă într-o mai mare măsură, pentru a-şi obţine efectele expresive, de modificarea luminii şi umbrei; ea permite mişcarea în mai multe planuri şi sugerează un spaţiu mai adînc. În operele sculpturale mai vechi, figura purta totdeauna amprenta unui tip, iar personalitatea era subordonată locului ocupat de individ în societate. Un războinic, de pildă, avea un fizic bine dezvoltat, dar faţa şi trupul său nu semănau cu nici o persoană anumită. Putea fi identificat după lancea sau scutul lui, şi era mai curînd membru al unei categorii decît un individ propriu-zis. Dorinţa artistului elenistic de a reda fiinţele umane ca personalităţi distincte, şi nu ca tipuri, cerea o tehnică iscusită, capabilă să reproducă trăsături specifice, ca un rictus, un defect fizic, încreţiturile pielii, sau expresii faciale individualizate. Mai mult, feţele trebuiau să fie vii, veridice, astfel încît subiectul unui portret realist să poată fi distins de toate celelalte. Veridicitatea însemna, de asemenea, redarea exactă a amănuntului anatomic. Ca un savant, sculptorul observă cu precizie musculatura corpului uman, spre a putea reda toate nuanţele cărnii. *Bătrîna precupeaţă* (fig. 63), de exemplu, ne arată trupul unei femei uzate de

 muncă. Spatele încovoiat, sînii lăsaţi, membrele

deformate sînt rezultatul condiţiilor fizice în care această femeie a trebuit să trăiască. În mînuirea materialelor, sculptorii perioadei mai vechi, elenice, nu uitau niciodată că piatra este piatră. Maeştrii artei elenistice sînt adesea împinşi de zelul lor realist să oblige piatra a simula căldura şi moliciunea cărnii vii. Povestea legendarului sculptor Pigmalion, care a sculptat o fecioară în marmură atît de realist, încît ea a căpătat viaţă, nu putea apărea decît în epoca elenistică, iar figura încîntătoare a *Afroditei din Cirene* vine să ne confirme, parcă, aceasta (fig. 64). Graţia degajată şi farmecul cu care Praxitele îşi sculptează zeii şi zeiţele (fig. 38, 43) ating apogeul în figuri de mare eleganţă şi rafinament ca această Afrodită sau ca vestitul *Apollo Belvedere* (fig. 65).

Accentul pus de arta elenistică pe realism i-a captivat pe fermii cuceritori romani ai Greciei, atracţiei lui asupra acestor oameni de acţiune datorîndu-i-se în bună măsură păstrarea sculpturilor din Pergam ce au ajuns pînă la noi.

EMPIRISMUL. Raţionalismul gîndirii elenice, aşa cum a fost dezvoltat de Socrate, Platon şi Aristotel, sublinia spiritul liberei investigaţii intelectuale în căutarea adevărului universal. Pe de altă parte, epicurismul şi stoicismul erau filosofii practice, pentru viaţă. Logica abstractă a perioadei mai vechi făcuse loc unui empirism aplecat mai mult asupra ştiinţei decît asupra înţelepciunii, interesat să adune laolaltă roadele experienţelor izolate şi să aplice cunoştinţele dobîndite în rezolvarea unor probleme practice. Mai simplu, empirismul elenistic punea accent pe strîngerea de material faptic, pe catalogarea izvoarelor existente în biblioteci, pe cercetarea ştiinţifică, pe colectarea operelor de artă şi pe elaborarea unor norme critice de apreciere a artei.

Eliminînd ideea de amestec divin în treburile omeneşti şi dînd explicaţii fizice fenomenelor naturale, Epicur a pus bazele filosofice ale materialismului ştiinţific. Matematica elenistică a ajuns să abordeze secţiunile conice şi trigonometria, iar

astronomi şi fizicieni ca Arhimede şi Heron din Alexandria ştiau că Pămîntul e rotund şi îi cunoşteau cu aproximaţie diametrul şi circumferinţa. Savanţii epocii elenistice aveau un calendar solar de 365 1/4 zile, au inventat un fel de maşină cu abur şi au stabilit principiile energiei de abur şi ale pompei de presiune. În fond, revoluţiile tehnice şi industriale moderne s-ar fi putut petrece în epoca elenistică dacă munca sclavilor n-ar fi fost atît de ieftină şi la îndemînă. Caracterul progresist al epocii se observă şi în realizările ei comerciale, care au creat noi surse de bogăţie.

Această atitudine ştiinţifică şi-a găsit o strălucită expresie în domeniul muzical prin punerea bazelor teoretice ale muzicii. Dacă filosofii şi matematicienii perioadei mai vechi făcuseră mari descoperiri şi remarcabile observaţii despre natura acestei arte, i-a revenit minţii elenistice să le sistematizeze şi să clădească o ştiinţă muzicală cuprinzătoare şi coerentă. Prin Aristoxenos din Tarent, un discipol al lui Aristotel, şi prin Euclid, teoria muzicii a căpătat o formulare atît de completă şi cuprinzătoare, încît s-a constituit în temelia muzicii occidentale. Deşi nu putem intra aici în amănuntele sistemului muzical grecesc, nu vom uita să spunem că mai ales pe tărîm teoretic s-a manifestat contribuţia cea mai durabilă a epocii.

După întemeierea marii sale biblioteci, Eumene al II-lea a strîns în jurul său pe mulţi dintre cei mai însemnaţi cărturari greci ai vremii sale. Ei s-au consacrat sarcinii de a păstra capodoperele literare ale trecutului, elaborînd ediţii critice ale operelor create de vechii poeţi şi dramaturgi, selectînd materiale pentru antologii, catalogînd colecţii, copiind manuscrise, scriind tratate de gramatică şi alcătuind dicţionare. În străduaniile lor studioase ei situau lucrările autorilor vechi mai presus de cele din propriul lor timp şi, în consecinţă, producţia lor literară a început să se adreseze mai mult cărturarilor decît publicului larg. Un asemenea public restrîns de cititori cultivaţi

 nu putea fi găsit numai la Pergam, ci trebuia cău-

tat în toată lumea grecească. Printr-un fel de consens, greaca atică a lui Pericle, Euripide şi Platon, pură şi maiestuoasă, a devenit „limba comună" şi un mijloc artificial de comunicare între clasele culte. Datorită accentului pus pe o limbă ce nu se mai vorbea, limba vie în care scriitorii se puteau adresa concetăţenilor lor a ajuns să fie privită ca un dialect local.

Era deci o epocă de cercetare a trecutului, de scrieri mai mult savante decît creatoare, de erudiţie fără inspiraţie, şi numai cercetări sistematice, exhaustive au putut genera programul marii frize ce înconjoară Altarul lui Zeus — un adevărat catalog al mitologiei greceşti, complet, cu adnotări şi note de subsol. Attalizii nu erau doar colecţionari de artă; ei au făcut săpături arheologice, şi pentru prima oară sculptorul sau pictorul se afla în faţa unui muzeu plin de opere însemnate ale unui trecut strălucit. Copierea capodoperelor lui Miron, Fidias şi ale altor artişti a devenit o meserie înfloritoare ce s-a perpetuat pînă la instaurarea oficială a creştinismului. Epoca a ridicat statutul social al artistului şi, la fel ca în literatură sau muzică, a creat istoria artei şi a formulat norme estetice, astfel că acum arta se bucura de atenţie în cele mai înalte cercuri intelectuale şi sociale.

DRUMUL SPRE ROMA

Reputaţia culturală a avut o influenţă directă asupra ţelurilor politice ale cîrmuirii din Pergam. Cu cît creştea renumele intelectual şi cultural al oraşului, cu atît se înălţa şi prestigiul lui în cadrul lumii greceşti. Viaţa fratelui lui Eumene al II-lea, care i-a urmat acestuia sub numele de Attalos al II-lea, este un exemplu grăitor. Ca iscusit conducător de oşti, el era foarte util cetăţii, şi totuşi, la sfîrşitul unui război victorios, a plecat timp de cinci ani să studieze filosofia la academia din Atena. Şi apoi cea mai mare fală a attalizilor, după izbînzile lor militare, era că salvaseră elenismul de

barbari. Această afirmaţie, desigur, trebuia susţinută prin transformarea capitalei lor într-un centru artistic şi literar. Pentru a sublinia realizările culturale ale regatului, Eumene al II-lea l-a trimis la Roma, ca ambasador, pe bibliotecarul său, vestitul gramatician Crates din Mallos. Promovînd cultura de înclinaţie umanistă şi stimulînd dorinţa romanilor de a cunoaşte mai mult din filosofia, literatura şi arta greacă, Crates a făcut o impresie deosebită asupra viitoarei capitale a lumii.

Punîndu-şi talentele literare să editeze vechi manuscrise, cărturarii să cerceteze istoria timpurilor vechi, colecţionarii de artă să caute comori îngropate şi muzicienii să scrie tratate teoretice, Pergamul a pornit pe calea transformării sale într-o arhivă, într-un muzeu. Cu timpul, aplecarea asupra trecutului va duce creaţia de artă spre un eclectism stilistic şi va limita tehnicile estetice la formule şi reguli academice — toate acestea fiind simptome ale unei scleroze artistice şi ale declinului final al forţelor cretoare. Cînd, aşadar, în 133 î.e.n. Attalos al III-lea şi-a lăsat regatul moştenire Romei, el de fapt îi dăruia acesteia un muzeu viu. Vastele comori de artă ale attalizilor au luat curînd drumul Italiei, unde interesul şi admiraţia pe care le-au stîrnit, după expunerea lor pentru public, vor avea un efect marcat asupra gustului roman. Odată cu ele au venit şi artiştii de formaţie elenistică, care vor împodobi noua capitală a lumii cu o profuziune imperială de edificii, sculpturi, picturi murale şi mozaicuri (fig. 66).

CRONOLOGIE / Perioada elenistică

Istorie generală

î.e.n.		
359—	336	Filip al Macedoniei preia controlul asupra Greciei
	336	Filip este asasinat. Îi urmează fiul său, Alexandru cel Mare
334—	323	Cuceririle lui Alexandru în Orientul Apropriat, Asia Mică, Persia, India
	331	Întemeierea oraşului Alexandria, în Egipt
	323	Moartea lui Alexandru cel Mare

323— 275	Generalii lui Alexandru își împart imperiul: Ptolemeii în Egipt, Seleucizii în Siria și Palestina, Attalizii la Pergam
241— 197	Attalos I, rege al Pergamului. Îi învinge pe gali în Galatia. Își aliază regatul cu Roma. Înalță monumentul ce comemorează victoria asupra galilor. Protector al primei școli de sculptură din Pergam
197— 159	Eumene al II-lea rege al Pergamului. Îi învinge pe gali. Apogeul puterii regale. Întemeiază biblioteca din Pergam. Comandă Altarul lui Zeus. Protector al celei de-a doua școli de sculptură din Pergam
159— 138	Attalos al II-lea, rege al Pergamului. Protector al picturii
146	Cucerirea Pergamului de către romani
138— 133	Attalos al III-lea, rege al Pergamului. Lasă regatul moștenire Romei
129	Pergam devine provincie romană

Arhitectură, sculptură

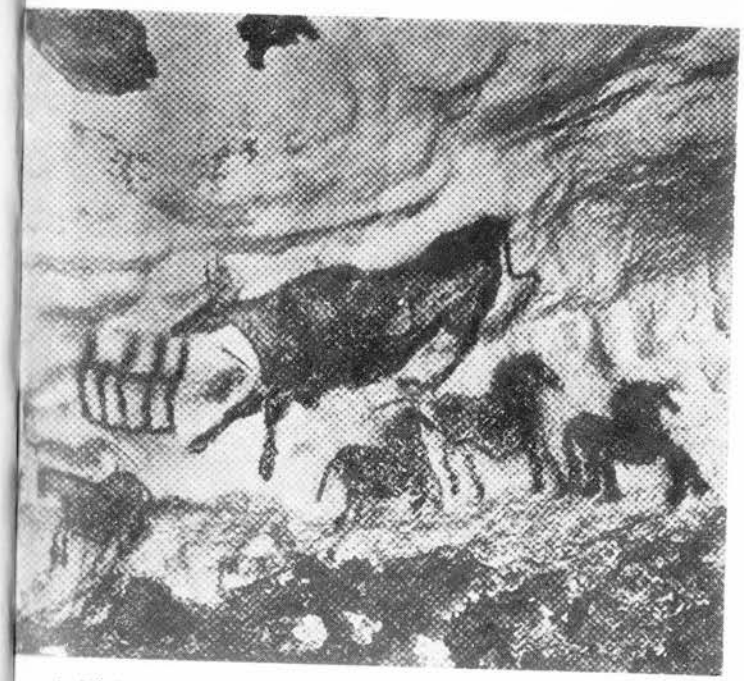
359— 351	Construirea Mausóleului din Halicarnas; friza realizată de Scopas și școala lui
323— 146	Perioada elenistică propriu-zisă; 146—127 perioada de tranziție greco-romană; mari centre culturale la Alexandria, Pergam, Antiohia și Rodos
c.306	*Victoria înaripată din Samothrace*
c.250	*Venus din Milo (Afrodita din Melos)*
c.228	Prima școală de sculptură din Pergam. Monumentul lui Attalos I comemorînd victoria asupra galilor
183— 174	A doua școală de sculptură din Pergam. Marele Altar al lui Zeus
c.100	Grupul *Laocoon* realizat la Rodos

Filosofi, oameni de știință

c.341—c.270	Epicur, fondatorul epicurismului
c.336—c.264	Zeno din Citium, fondatorul istoricismului
c.321	Aristoxenos din Tarent, teoretician muzical, foarte activ
c.300	Euclid foarte activ
c.287—c.213	Arhimede

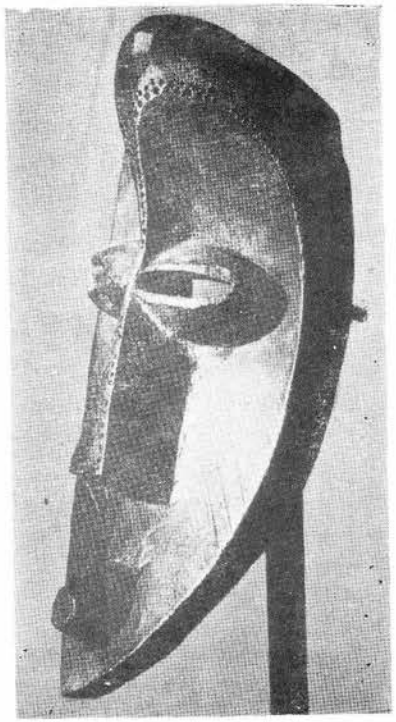
Pictori, sculptori

c.359—c.351	Scopas activ
c.330	Apelles, pictor de curte al lui Alexandru, foarte activ
c.200	Boethius activ

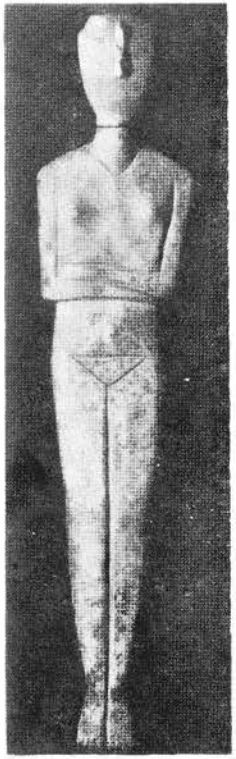


1. Pictură rupestră. Paleolitic c. 15 000—10 000 î.e.n. Lascaux, (Dordogne), Franța.

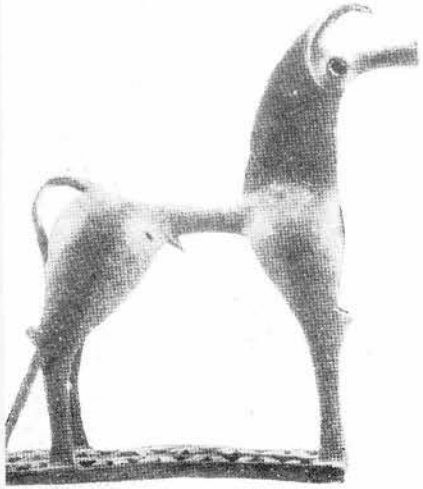
2. *Venus din Willendorf*, 30 000—10 000 î.e.n. Calcar. Muzeul de istorie naturală, Viena.



3. *Mască* din Itumba, Republica Populară Congo. Lemn. Museum of Modern Art, New York.



5. *Idol* din Amorgos, ins. Ciclade, c. 3 000 î.e.n. Marmură. Ashmolean Museum, Oxford.



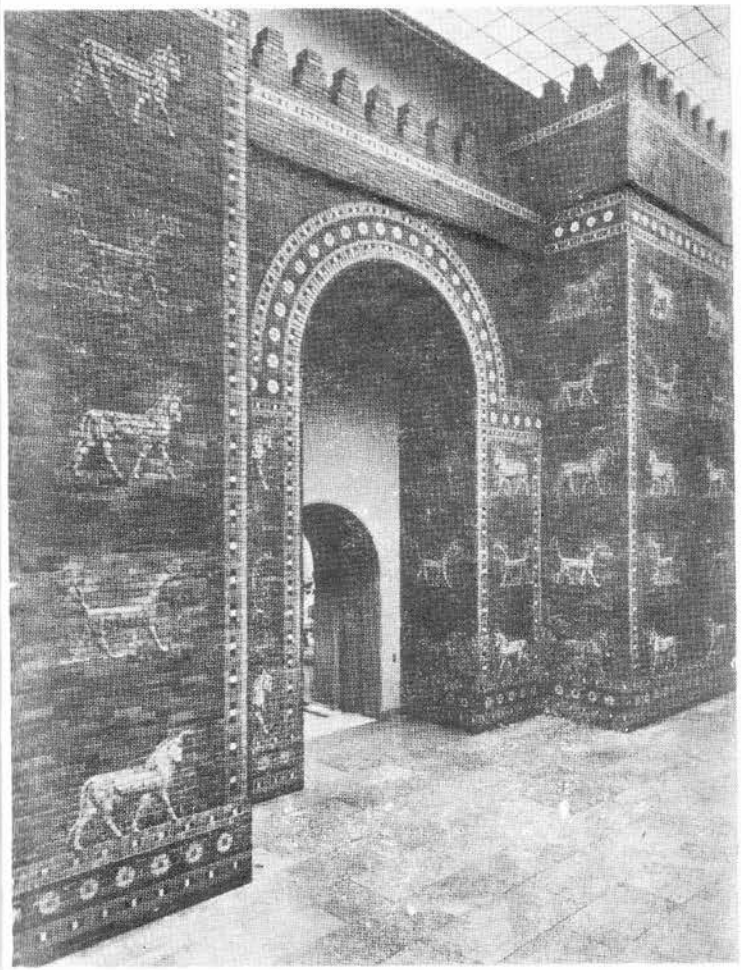
4. *Cal.* Stilul grecesc „geometric", c. 750 î.e.n. Bronz. Muzeele de stat, Berlin.

6. Sfinxul (c. 2 540—2 514 î.e.n.) și marea piramidă a lui Kheops (c. 2 590—2 568 î.e.n.). Gizeh, Egipt.

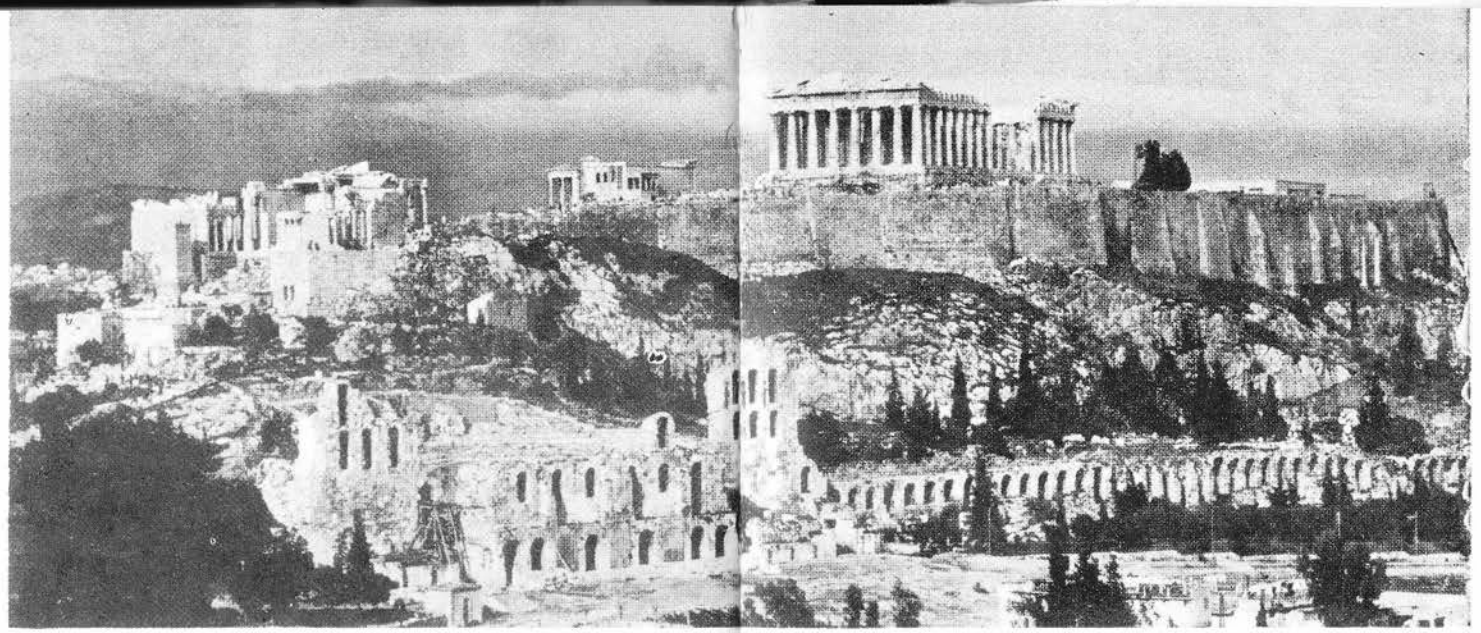
7. Hipostilul lui Amenhotep al III-lea (c. 1 390 î.e.n.), văzut din Marea Curte, cu coloșii lui Ramses al II-lea (c. 1240 i.e.n.), a templului lui Amon din Luxor, Egipt.

8. TUTHMOSIS. *Regina Nefertiti.* C. 1370 î.e.n.. Calcar pictat, cu ochi de sticlă. Muzeele de stat, Berlin

9. *Purtători de ofrande*, pe mormîntul lui Sebekhotep, Teba, c. 1500—1300 î.e.n. Tempera pe tencuială de lut. Metropolitan Museum of Art, New York (Fondul Rogers, 1930).



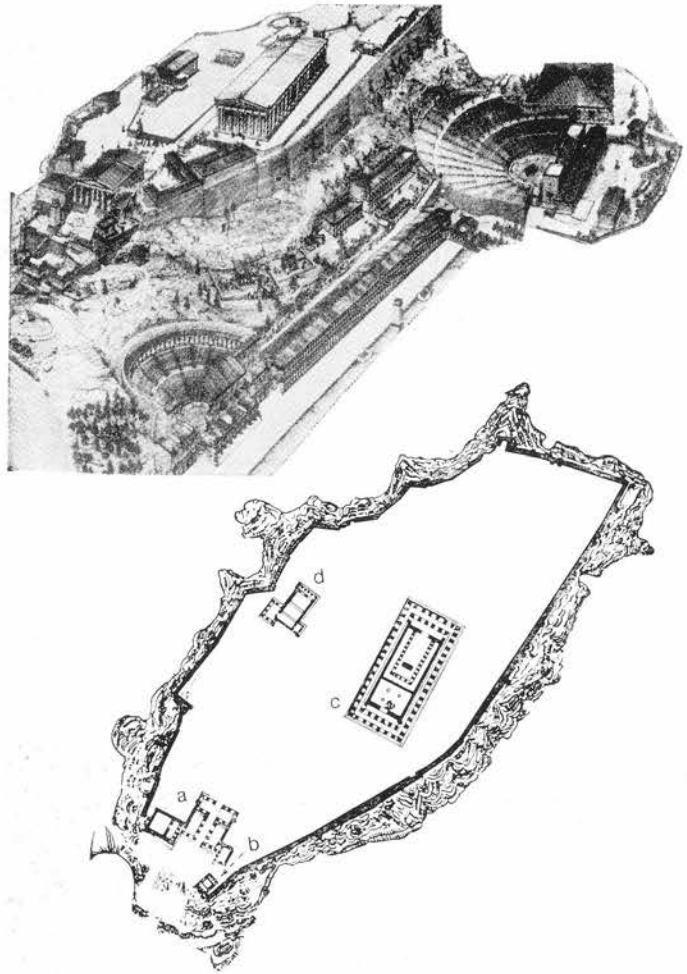
10. Poarta zeiței Ișar din Babilon (reconstituire), c. 575 î.e.n. Muzeele de stat, Berlin.



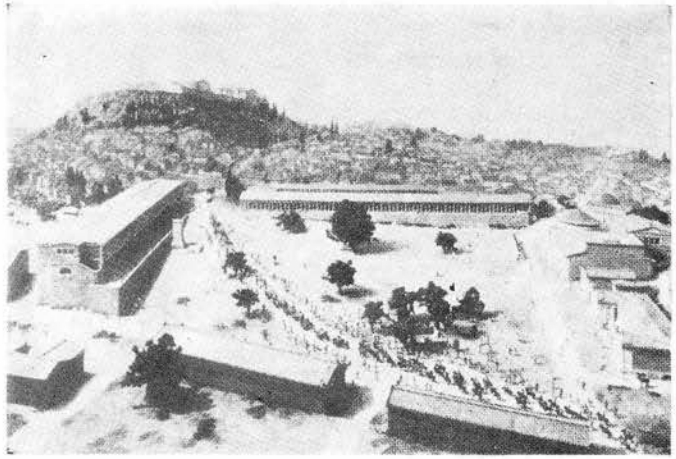
11. Acropole, Atena (Vedere dinspre sud-vest).

12. Agora, Atena (în stînga *Stoa* lui Attalos al II-lea, regele Pergamului — reconstituire)

13. Acropole, Atena. Desen reprezentînd-o așa cum arăta, probabil, la finele secolului al II-lea e.n. (Teatrul lui Dionysos sec. V î.e.n. — dreapta sus; Odeonul lui Herodes Atticus, sec. II e.n. — stînga jos). Reconstituire de Al. N. Oikonomides.



14. Planul Acropolei ateniene: a. Propileele; b. Templul Atenei Nike; c. Partenonul; d. Erehteionul.



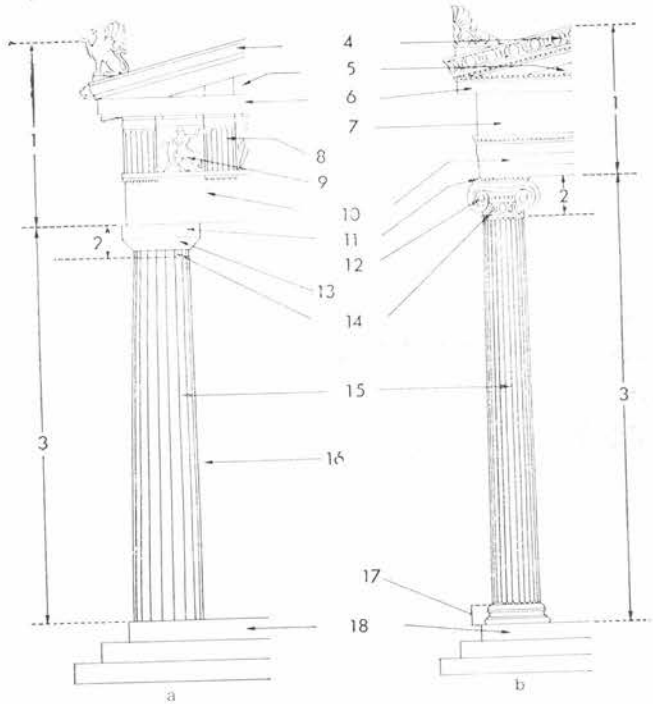
15. Agora Atenei (cu Calea Panateneelor). Reconstituire, Royal Ontario Museum, Toronto.

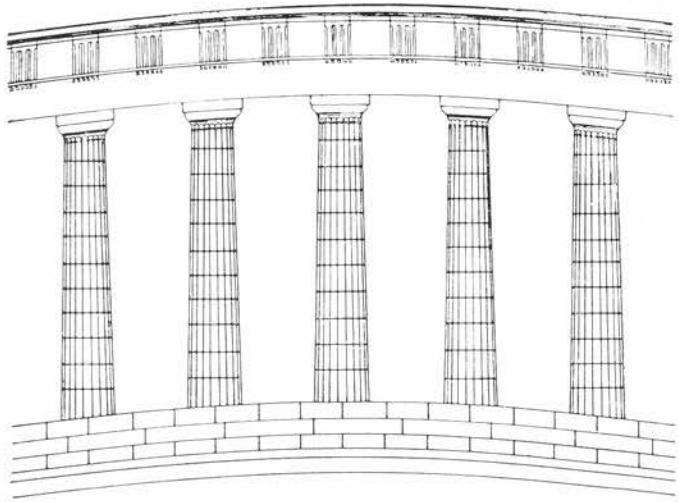
16. MNESICLES. Propileele (vedere dinspre est). Acropole, Atena 437—432 î.e.n.

17. Propileele. Secţiune transversală (după H. D'Espouy).

18. ICTINOS şi CALICRATE. Partenonul, Atena, 447—432 î.e.n. Marmură de Pentelic.

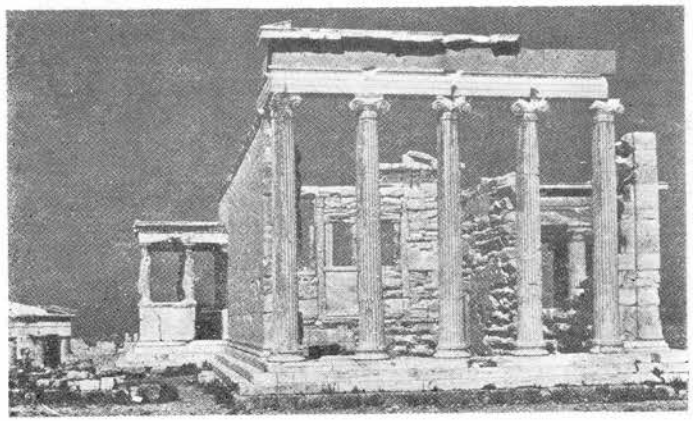
19. Comparaţie între ordinul doric şi cel ionic. 1 — antablament; 2 — capitel; 3 — coloană; 4 — cornişă (înclinată); 5 — fronton; 6 — cornişă; 7 — friză; 8 — triglifă; 9 — metopă; 10 — arhitravă; 11 — abacă; 12 — volută; 13 — echinus; 14 — învelişuri de ove; 15 — fusul coloanei; 16 — caneluri; 17 — bază; 18 — stilobatul.

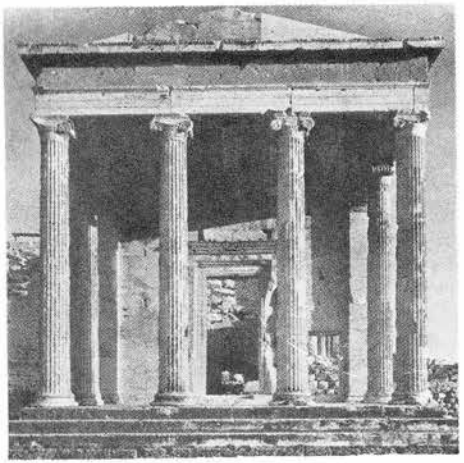




20. Reprezentare schematică a Partenonului, cu redarea exagerată a curburii și a neuniformității de scară.

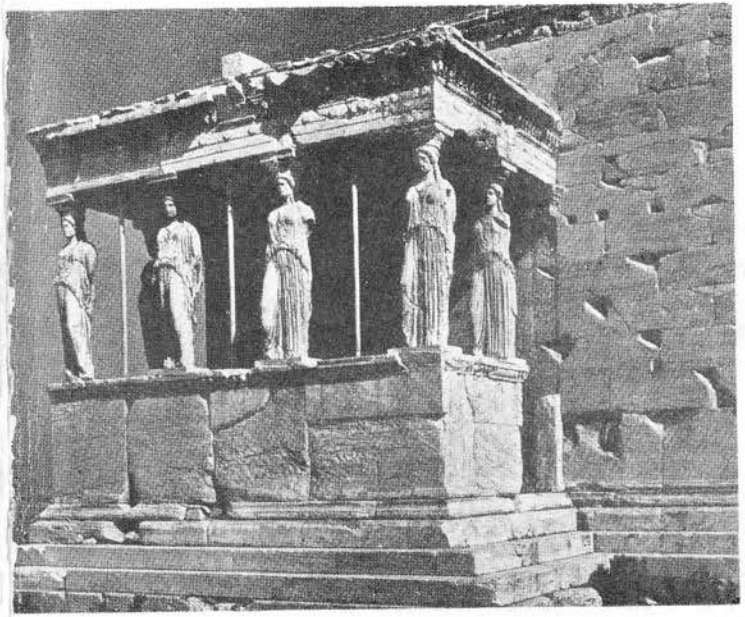
21. MNESICLES (?). Erehteionul (vedere dinspre sud-est, cu Propileele în stînga). Atena, c. 421—409 î.e.n. Marmură de Pentelic.





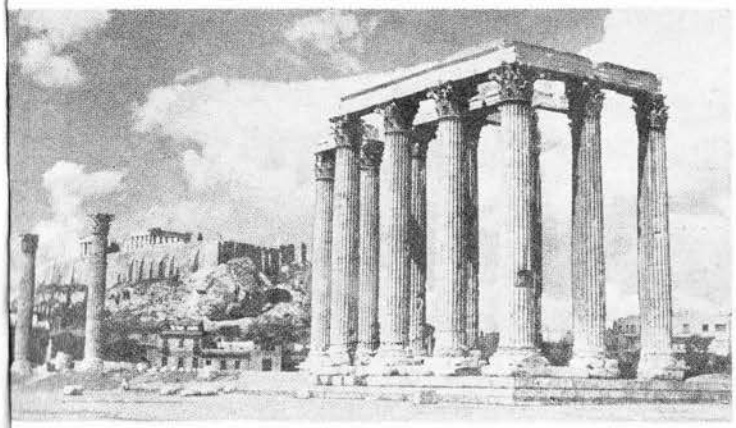
22. MNESICLES (?). Erehteionul (porticul de nord). Atena.

23. MNESICLES (?). Erehteionul (porticul de sud). Atena.



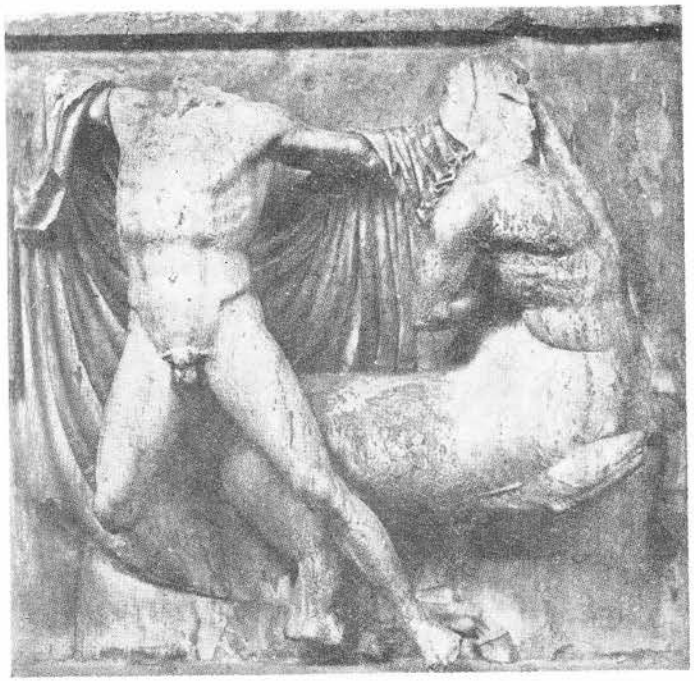
24. Bandă decorativă de la Erehteion, cu diverse motive. Glyptothek, München.

25. CALICRATE. Templul Atenei Nike. Atena, c. 427—423 î.e.n. Marmură de Pentelic.



26. Templul lui Zeus Olimpianul, Atena, c. 174 î.e.n. — 130 e.n. Marmură de Pentelic.

27. *Lapit și centaur*, metopă din friza Partenonului, 447—441 î.e.n. Marmură. British Museum, Londra.

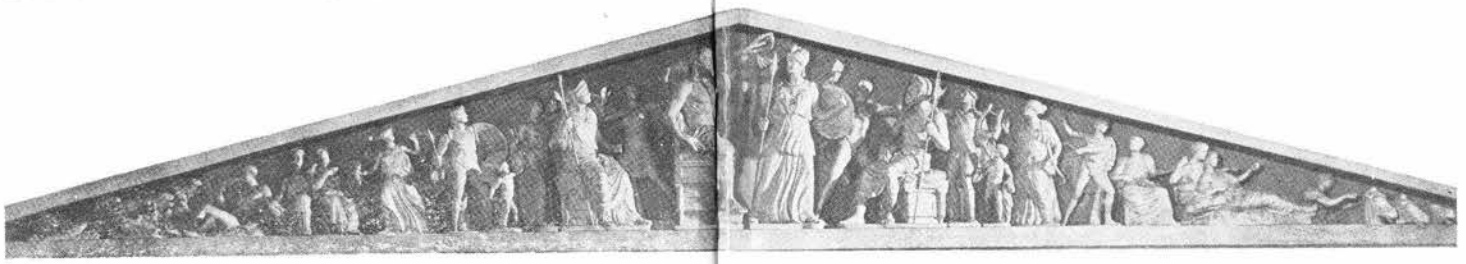


28. Partenon. Friza celle de vest, c. 440 î.e.n. Marmură.

29. *Călăreți*, detaliu din friza cellei de vest a Partenonului, c. 440 î.e.n. Marmură.

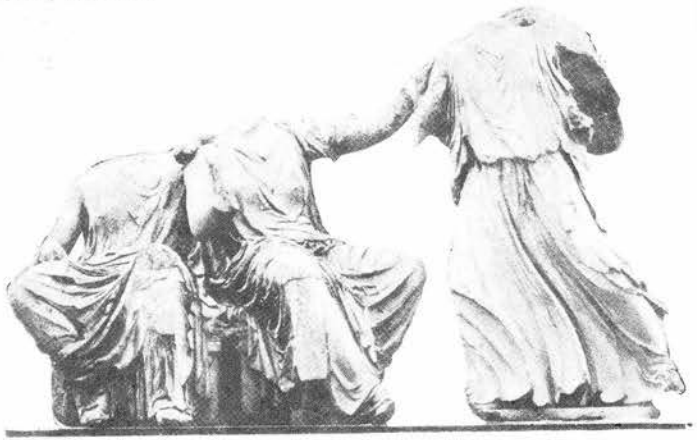
30. *Poseidon și Apollo*, detaliu din friza cellei estice a Partenonului, c. 440 î.e.n. Marmură. Muzeul Acropole, Atena.

31. *Naşterea Atenei.* Reconstituire a frontonului estic al Partenonului. Muzeul Acropole, Atena.



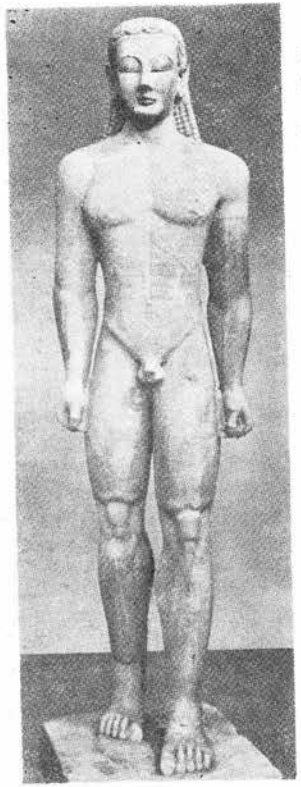
32. *Dionysos,* sculptură de pe frontonul estic al Partenonului, 438—432 î.e.n. Marmură. British Museum, Londra.

33. *Demeter, Persefona şi Iris,* grup de pe frontonul estic al Partenonului, c. 438—432 î.e.n. Marmură. British Museum, Londra.



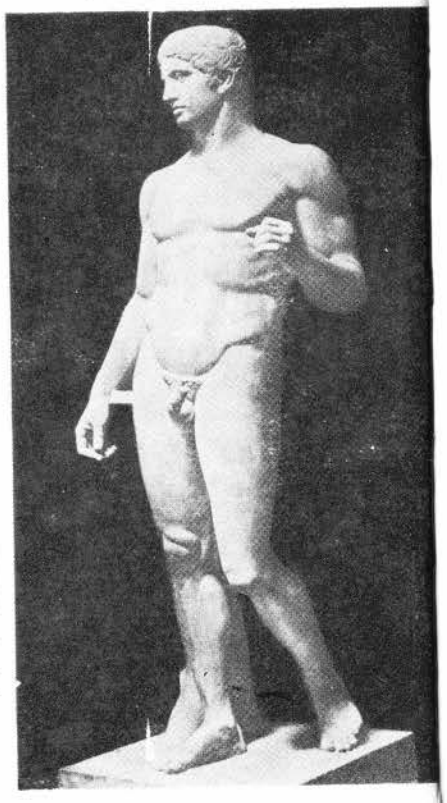
34. Trei zeiţe, grup de pe frontul estic al Partenonului, c. 438—432 î.e.n. Marmură. British Museum, Londra.

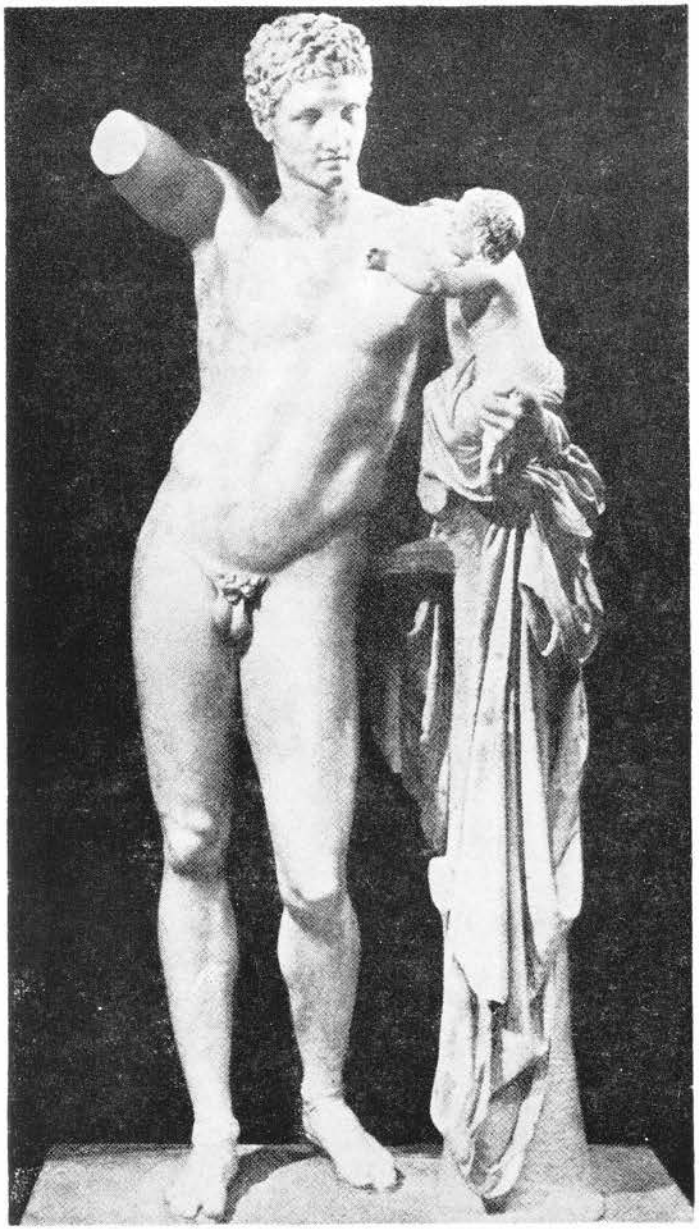
35. *Calul zeiței Luna*, sculptură de pe frontonul estic al Partenonului. c. 438—432 î.e.n. Marmură. British Museum, Londra.



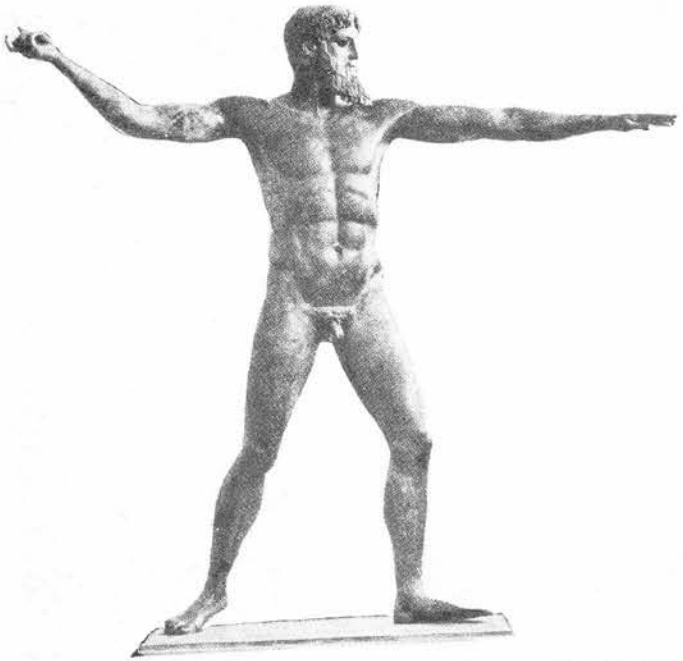
36. *Kouros*-ul de la Sunion. c. 615—590 î.e.n. Marmură. Muzeul Național, Atena.

37. POLICLET. *Doriforul („Purtătorul de lance")*. Copie romană după originalul din c. 450—440 î.e.n. Marmură. Muzeul național, Napoli.





38. PRAXITELE. *Hermes și Dionysos copil*, c. 340 î.e.n. Marmură. Muzeul din Olimpia.

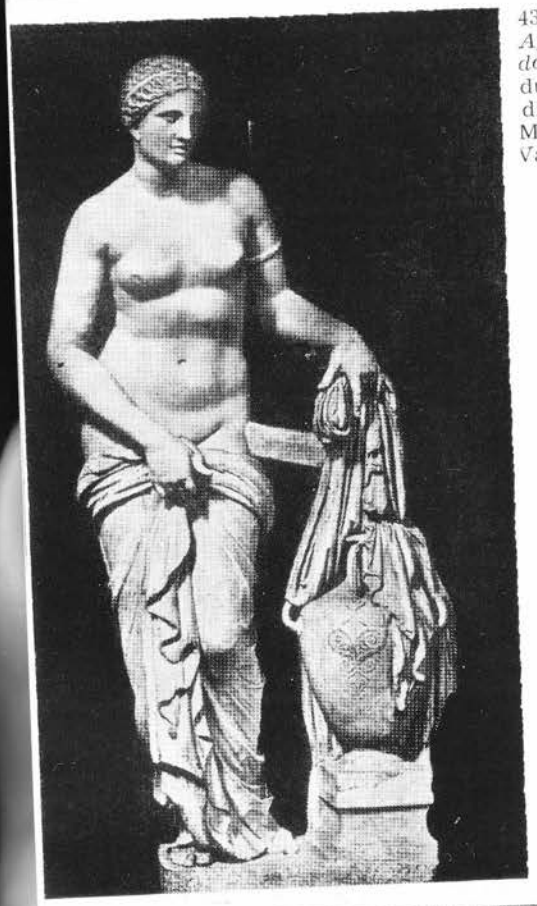


39. *Zeus (Poseidon?)*, c. 460—450 î.e.n. Muzeul național, Atena.

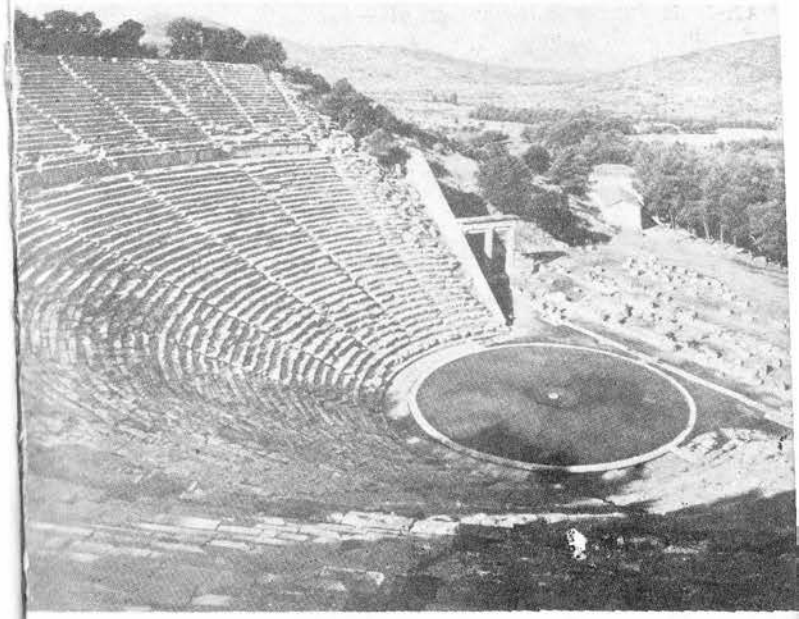
40. MIRON. *Discobolul („Aruncătorul de disc")*. Copie romană după originalul de bronz din c. 460 î.e.n. Marmură. Muzeul național, Roma.

41. *Kore* din Samos, c. 550 î.e.n. Marmură. Muzeele de stat Berlin.

42. FIDIAS. *Atena Lemnia*. Copie romană după originalul din c. 450 î.e.n. Marmură. Corpul se află la Albertinum, Dresda; capul — la Muzeul civic, Bologna.



43. PRAXITELE. *Afrodita din Cnidos*. Copie romană după originalul din c. 320 î.e.n. Marmură. Muzeele Vaticanului, Roma.

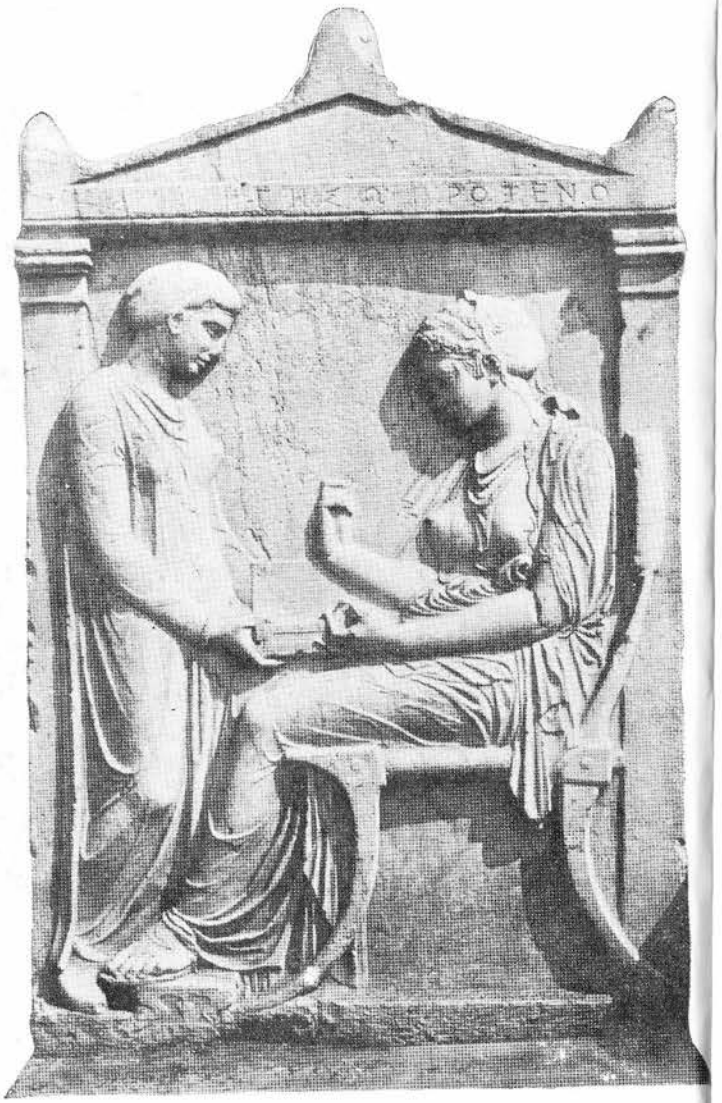


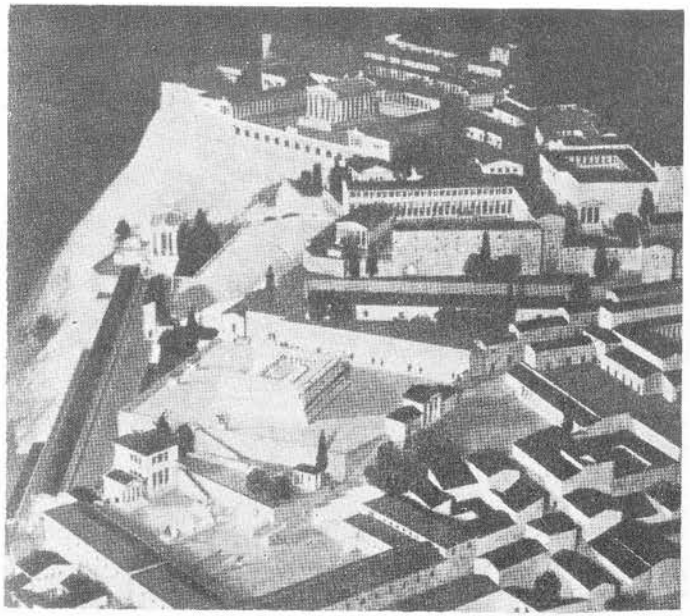
45. POLICLET CEL TÎNĂR. Teatrul din Epidaur, c. 350 î.e.n

44. ŞCOALA LUI SCOPA (?) *Procesiune dionysiacă*, sec. IV î.e.n. Marmură. Muzeul naţional, Atena.

46. DURIS. *Predarea muzicii şi gramaticii la o şcoală din Atica*. Pictură cu figuri în roşu pe interiorul unui kilix, c. 470 î.e.n. Muzeele de stat, Berlin.

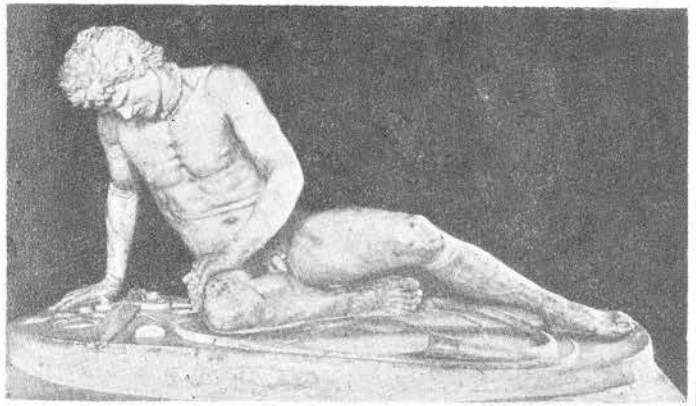
47. *Stela funerară Hegeso*, c. 410—400 î.e.n. Marmură. Muzeul naţional, Atena.





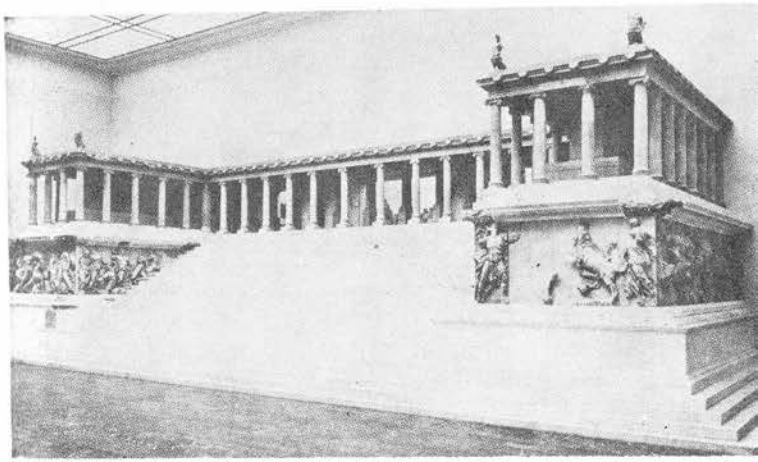
48. Acropola din Pergam. Reconstituire de H. Schlief.

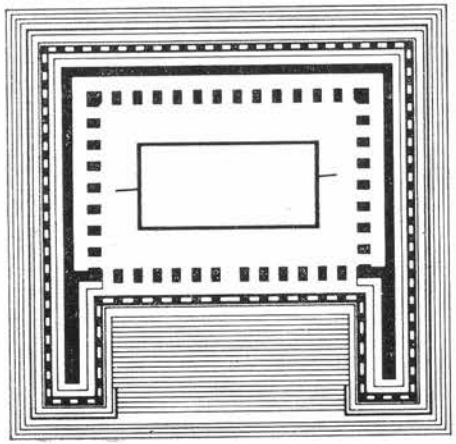
49. *Gal murind*. Copie romană după originalul de bronz din c. 225 î.e.n. Marmură. Muzeul capitolin, Roma.



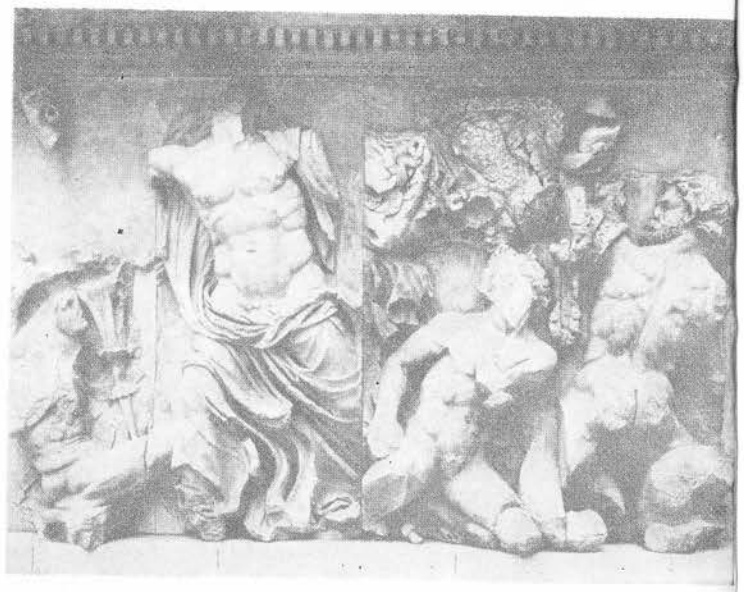
50. *Gal cu soția sa.* Copie romană după originalul de bronz din c. 225 î.e.n. Marmură. Muzeul național, Roma.

51. MENOCRATE DIN RODOS. Altarul lui Zeus din Pergam (reconstrucție). Început în cca 180 î.e.n. Marmură. Muzeele de stat, Berlin.





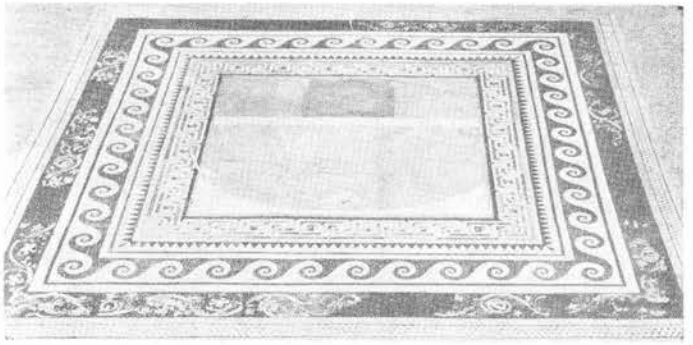
52. Planul Altarului lui Zeus.



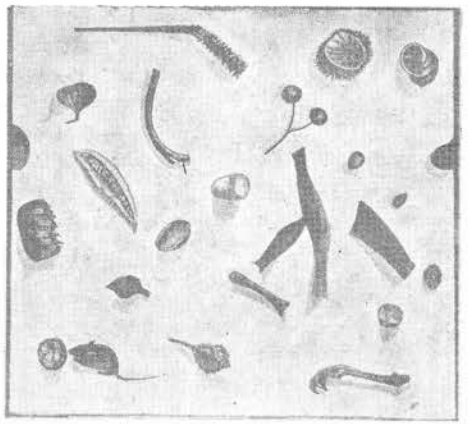
53. *Zeus aruncînd trăsnete*, detaliu din friza Altarului lui Zeus, c. 180 î.e.n. Marmură.

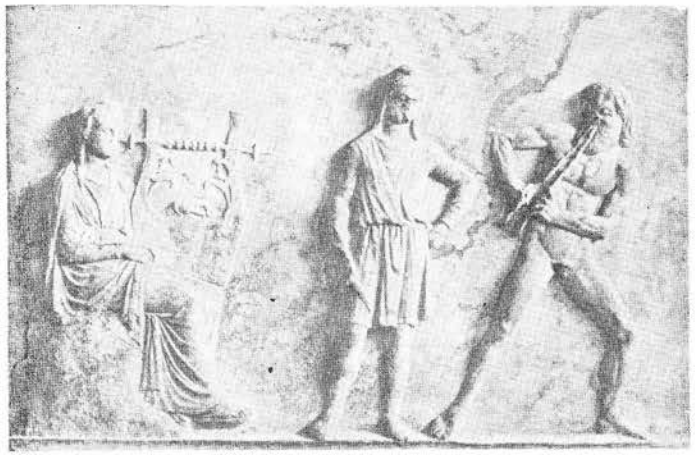
54. *Atena ucigînd un gigant*, detaliu din friza Altarului lui Zeus c. 180 î.e.n. Marmură.

55. HEFAISTON. Mozaic din palatul regelui Attalos al II-lea, Pergam, c. 150 î.e.n. Muzeele de stat, Berlin.

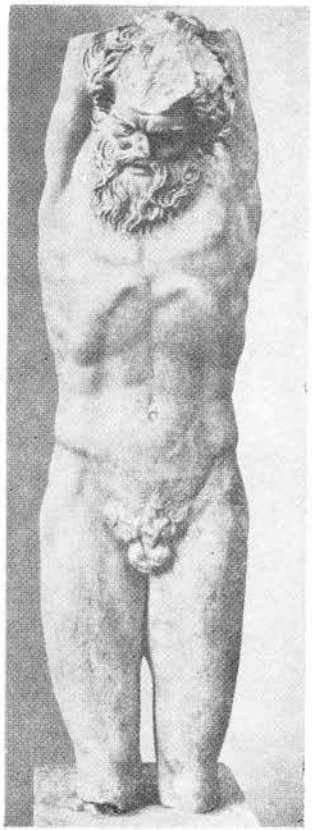


56. SOSUS, *Pardoseală de sufragerie nemăturată*. Detaliu dintr-o copie romană ulterioară a mozaicului original de la Pergam, sec. II î.e.n. Muzeele Vaticanului, Roma.

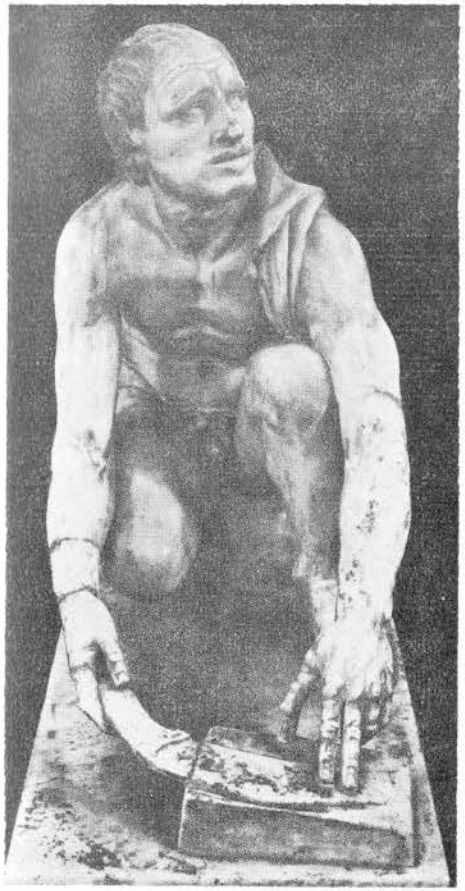




57. *Întrecerea dintre Apollo și Marsyas.* Relief de la Mantineea, Grecia, c. 350 î.e.n. Marmură. Muzeul național, Atena.



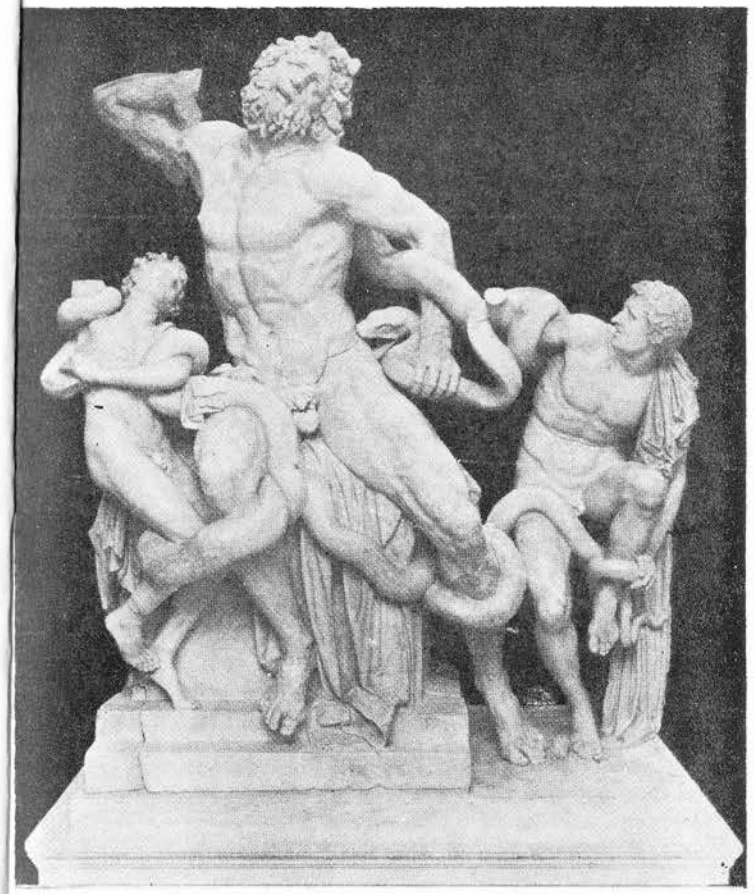
58. *Marsyas.* Copie romană după originalul din Pergam. Marmură. Glyptothek, München.



59. *Ascuțitorul de cuțit.* Copie romană după originalul din Pergam. Marmură. Uffizi, Florența.

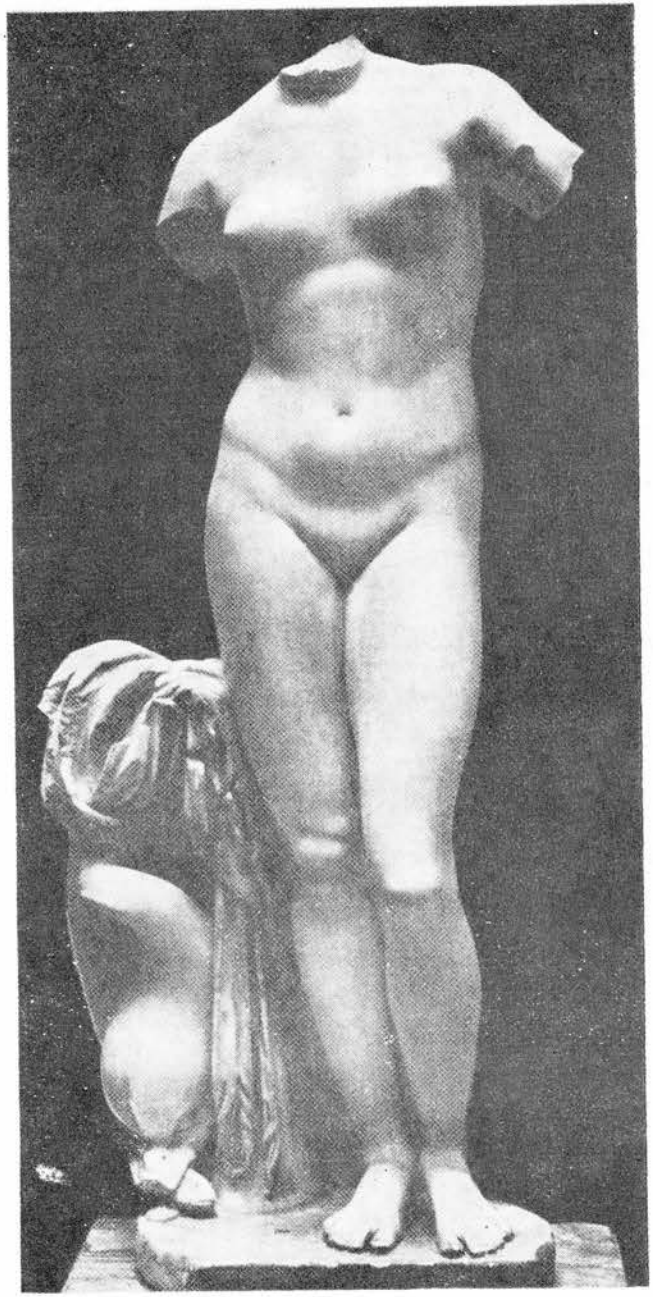
60. PITIOS. Mausoleul din Halicarnas, 359—351 î.e.n. Reconstituire (desen).

61. *Mausolus*, Mausoleul din Halicarnas, c. 353 î.e.n Marmură. British Museum, Londra.

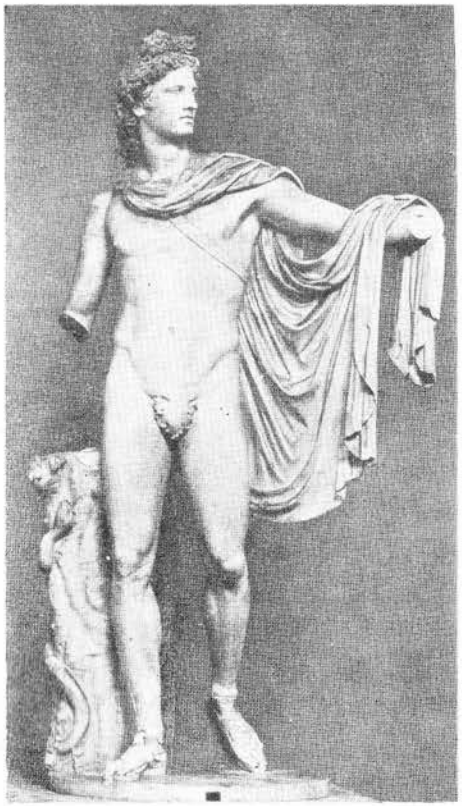


62. AGESANDER, ATENODOR și POLIDOR DIN RODOS. *Grupul Laocoon*. Sfîrșitul sec. II î.e.n. Marmură. Muzeele Vaticanului, Roma.

63. *Bătrîna precupeață*. Sec. II î.e.n. Marmură. Metropolitan Museum of Art, New York (Fondul Rogers, 1909).

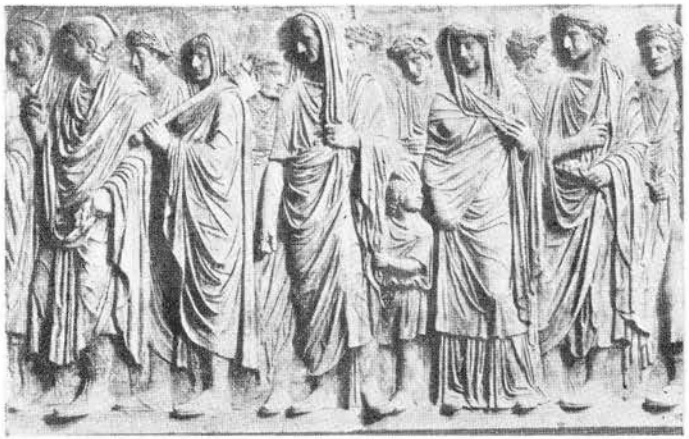


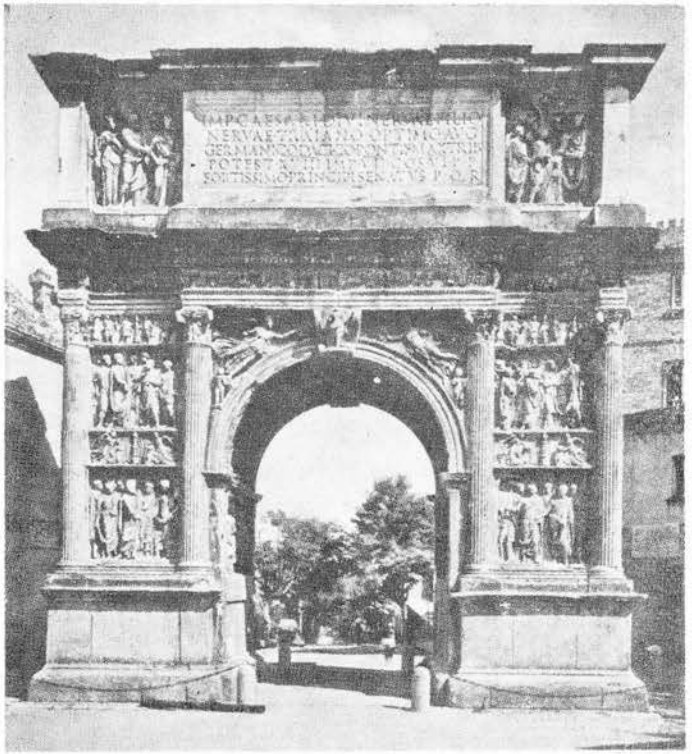
64. *Afrodita din Cirene*. Copie romană din c. 100 î.e.n., după originalul de Praxitele, găsită la Cirene, în nordul Africii. Marmură. Muzeul național, Roma.



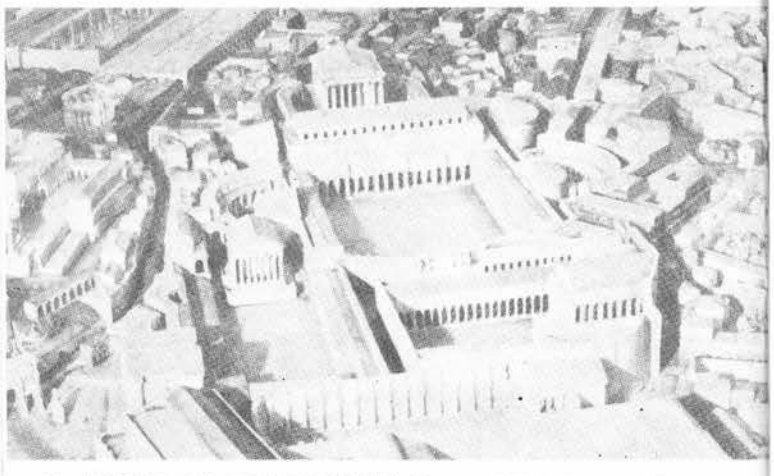
65. *Apollo Belvedere.* Copie romană după originalul grec de la sfîrșitul sec. IV î.e.n. Marmură. Muzeul național, Roma.

66. *Alai imperial,* detaliu din Ara Pacis Augustae, Roma, c. 13 î.e.n. Marmură.

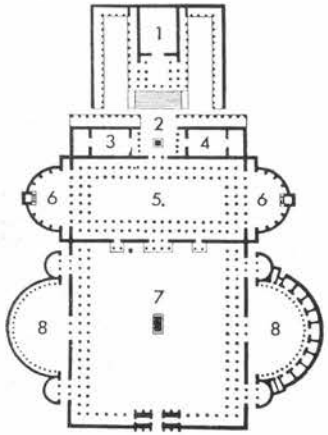




67. Arcul lui Traian, Benevento, 114 e.n.



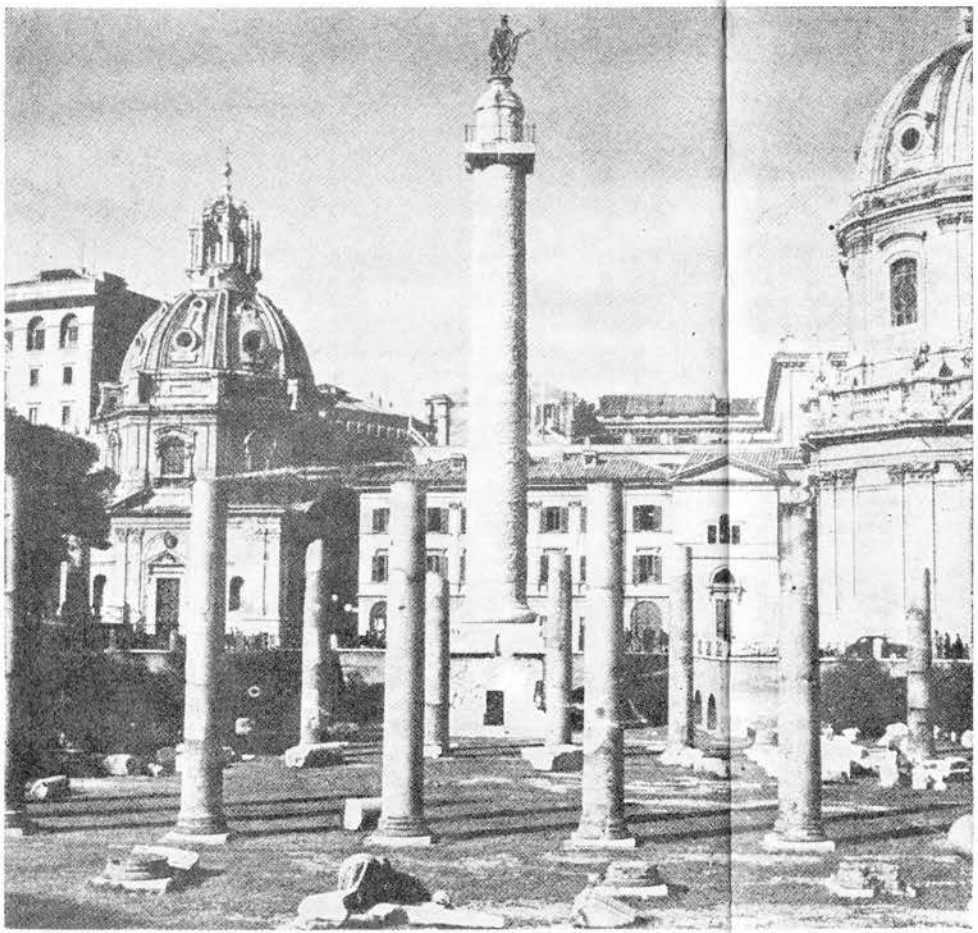
68. APOLODOR DIN DAMASC. Forumul lui Traian, Roma. Reconstituire de Bender. Muzeul civilizației romane, Roma.



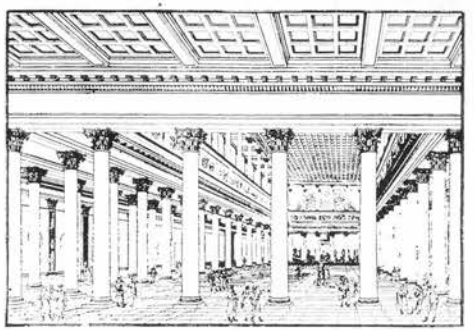
69. Planul Forumului lui Traian, c. 113—117 e.n. 1 — templul lui Traian; 2 — columna lui Traian; 3 — biblioteca latină; 4 — biblioteca grecească; 5 — Basilica Ulpia; 6 — absidă; 7 — Forumul lui Traian; 8 — exedra.

70. Statuia ecvestră a lui Marcus Aurelius, 161—181 e.n. Bronz aurit. Piazza del Campidoglio, Roma.

71. APOLODOR DIN DAMASC, Forumul lui Traian, Roma. Exedra de nord-est și hala, c. 113—117.



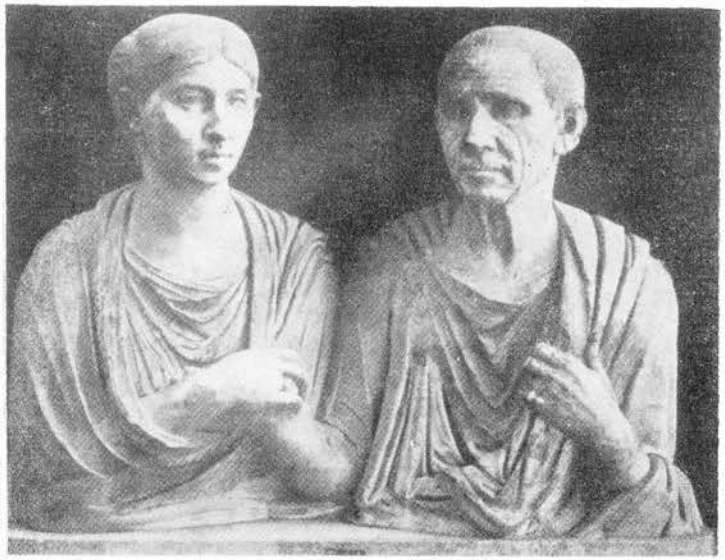
72. Columna lui Traian și ruinele Basilicei Ulpia, Roma. Columna lui Traian, 106—113 e.n. Marmură.



73. APOLODOR DIN DAMASC, Basilica Ulpia, în complexul Forumului lui Traian, Roma, 113 e.n. Reconstituire a interiorului (desen).

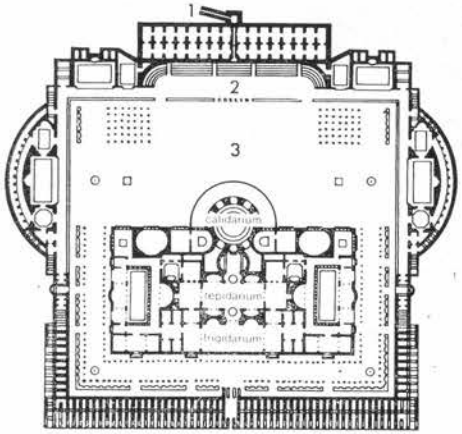
74. „Maison Carrée", Nîmes, Franța, 16 e.n. Marmură.

75. *August de la Prima Porta*, c. 20 e.n. Marmură. Muzeele Vaticanului, Roma.



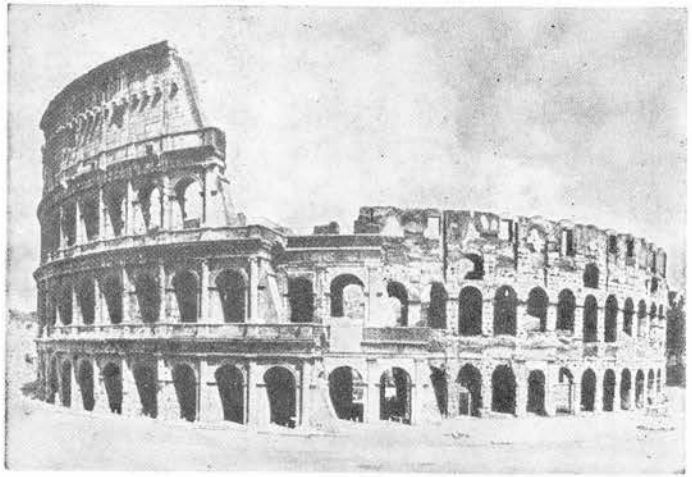
76. *Portia şi Cato* (?), portretul unei perechi romane, c. sec. I î.e.n. Muzeele Vaticanului, Roma.

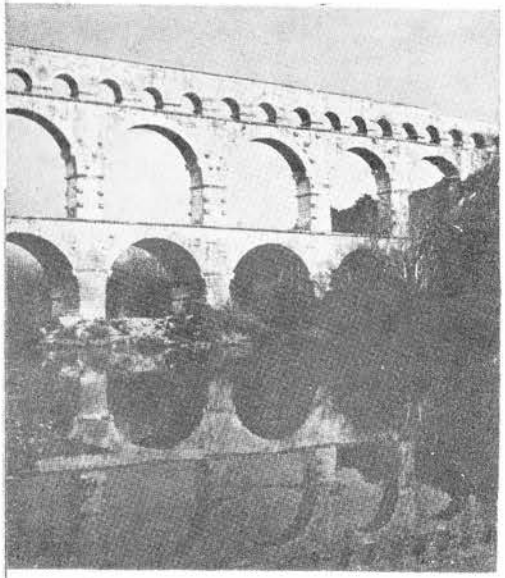
77. Tepidariul (sala centrală încălzită) Termelor lui Caracalla, 211—217 e.n. Reconstituire (desen) de Spiers.



78. Planul Termelor lui Caracalla, Roma. 1 — apeduct; 2 — stadion; 3 — parc.

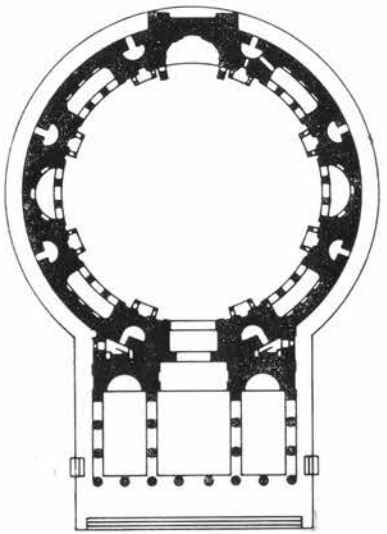
79. Colosseumul, Roma, 72—80 e.n.



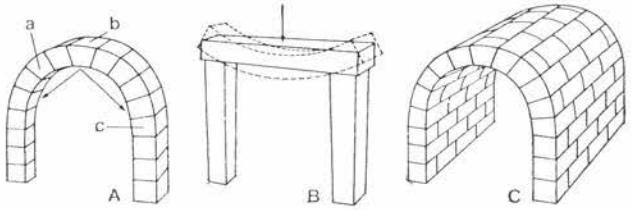


80. Pont du Gard, Nîmes, Franța. Începutul sec. I e.n.

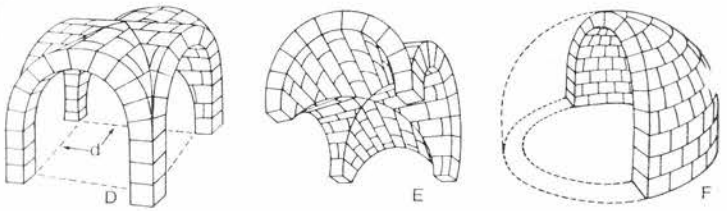
81. Panteonul din Roma, c. 120 e.n.



82. Planul Panteonului.

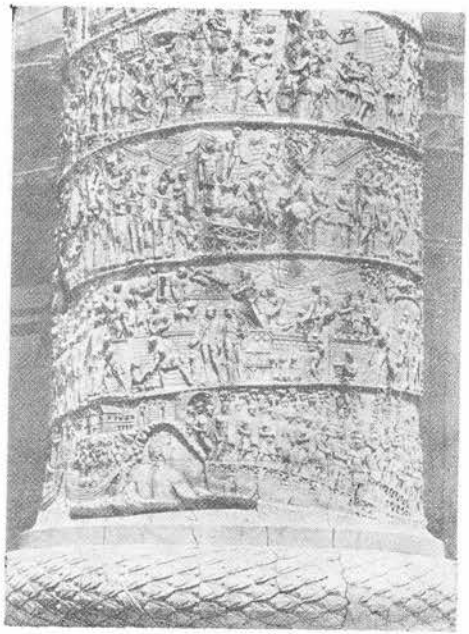


83. *Arcul* este un element de construcție curb folosit pentru a acoperi spațiul dintre două elemente verticale, de exemplu stîlpi sau ziduri (A). Blocurile în formă de pană, numite *bolțari* (a), dau forma și stabilitatea arcului, în virtutea relațiilor de compresiune reciprocă și în raport cu *cheia de arc* (b), plasată în punctul cel mai înalt al semicercului. Curba arcului se ridică din *nașterile* (c) situate de ambele părți ale deschiderii, iar *compresiunea* elementelor lui rezistă mai bine la apăsarea exercitată de sarcina de deasupra decît un *buiandrug (lintou)* sprijinit de stîlpi (B). Acest



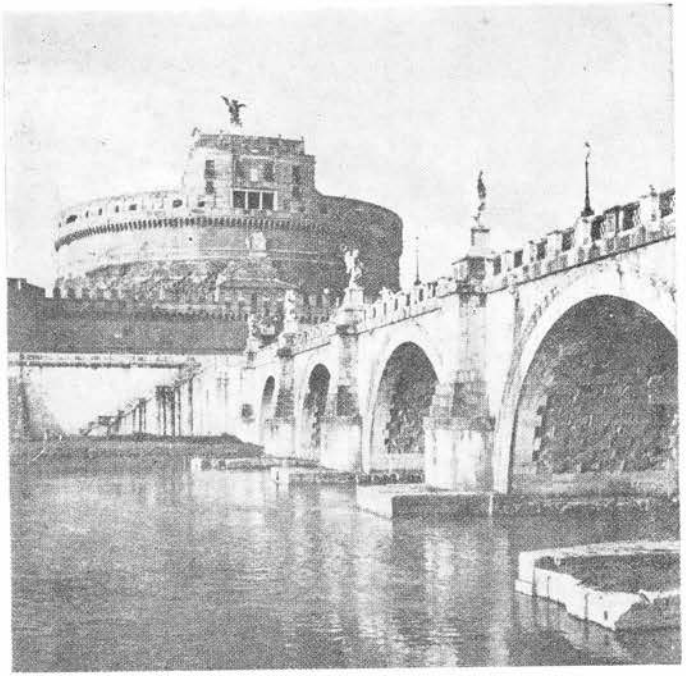
lucru se realizează prin transmiterea laterală a greutății și prin preluarea sarcinii de către curbura arcului și elementele verticale ce o susțin. O serie continuă de arce formează o *boltă semicilindrică (cilindrică, în leagăn).* (C). Două bolți semicilindrice care se intersectează în unghi drept (D) formează o *boltă în cruce;* observăm liniile de intersecție ale bolților (E). Spațiul pătrat sau dreptunghiular definit de o asemenea boltă se numește *travee* (d). Dacă se intersectează în jurul unei axe centrale, o serie de arce constituie o *cupolă* (F).

84. *Campania lui Traian împotriva dacilor*, detaliu de pe Columna lui Traian, 106—113 e.n. Marmură.



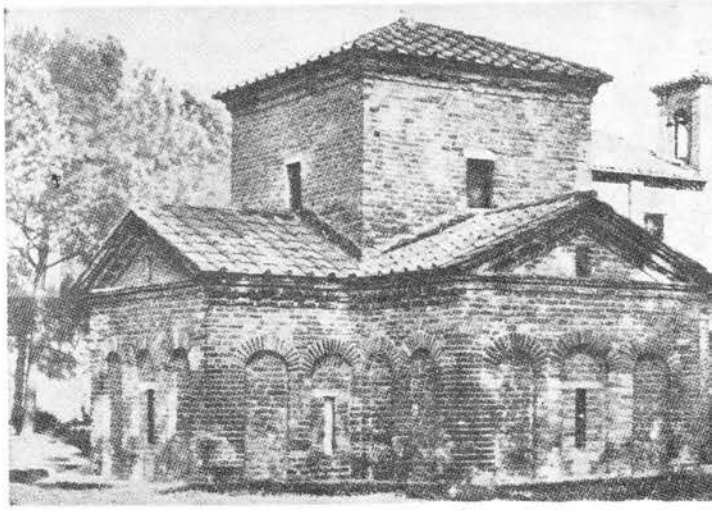
85. *Traian vorbind ostașilor*, detaliu de pe Columna lui Traian.

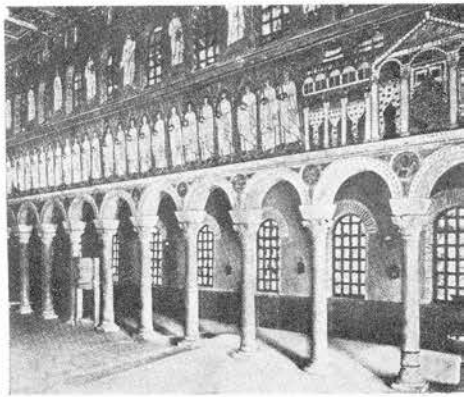
86. *Luptă de gladiatori*, arătînd orchestra cu orgă hidraulică, trîmbițași și corniști. Mozaic de la Zliten, în nordul Africii, c. 70 e.n.



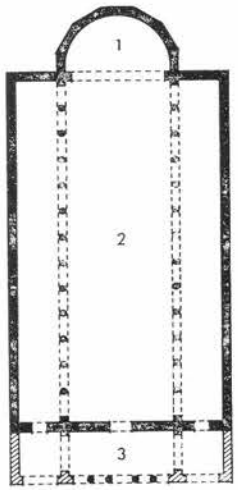
87. Mormîntul lui Hadrian (Castel Sant'Angelo), Roma, 135—139 e.n. Podul (Pons Aelius), c. 134 e.n.

88. Mausoleul Gallei Placidia, Ravenna, c. 425.

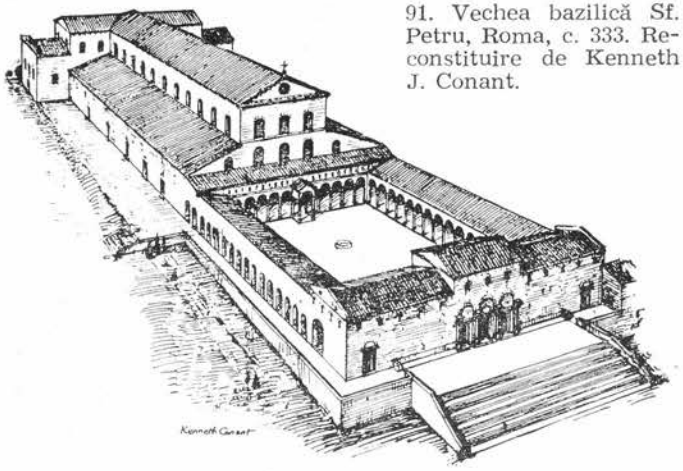




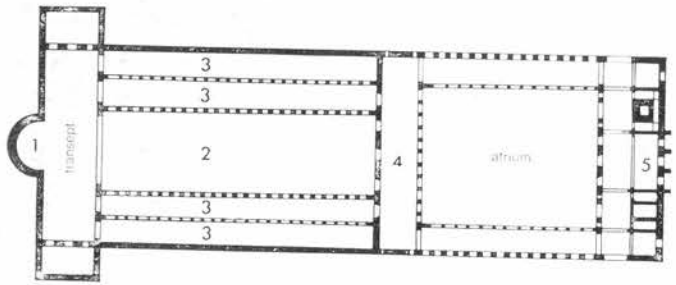
89. Interiorul bazilicii Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, c. 493—526.



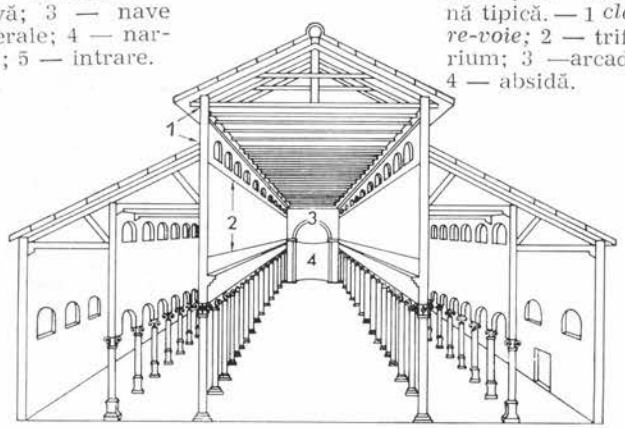
90. Planul bazilicii Sant' Apollinare Nuovo. 1 — absidă; 2 — navă; 3 — nartex.



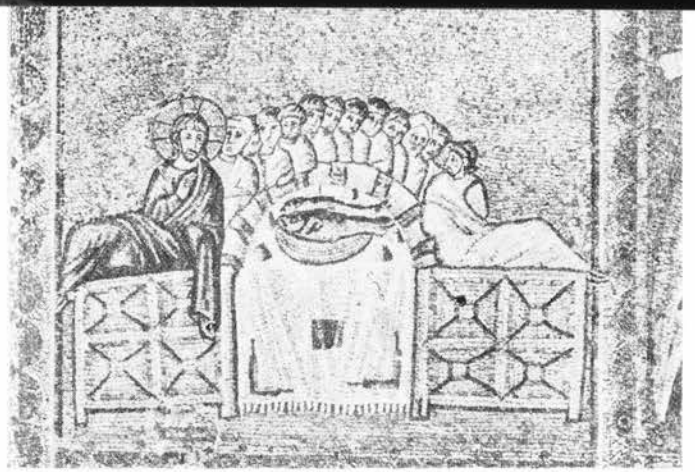
91. Vechea bazilică Sf. Petru, Roma, c. 333. Reconstituire de Kenneth J. Conant.



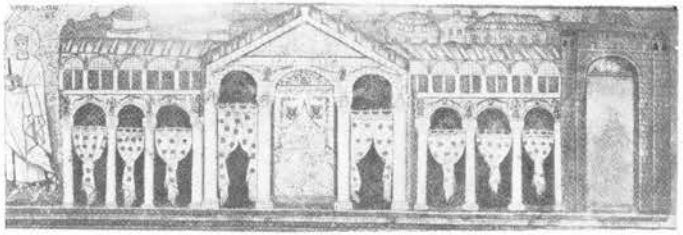
92. Planul vechii bazilici Sf. Petru. 1 — absidă; 2 — navă; 3 — nave laterale; 4 — nartex; 5 — intrare.



93. Secțiune printr-o bazilică paleocreștină romană tipică. — 1 *claire-voie;* 2 — triforium; 3 —arcadă; 4 — absidă.



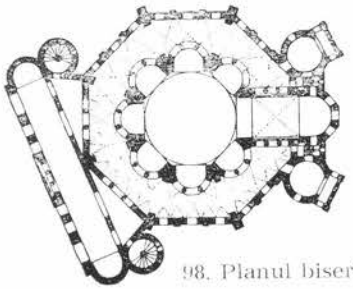
94. *Cina cea de taină*, c. 520. Mozaic. Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna.



95. *Palatul lui Teodosie*, c. 520. Mozaic. Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna.

96. *Procesiunea fecioarelor martire*, c. 560. Mozaic, Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna.,

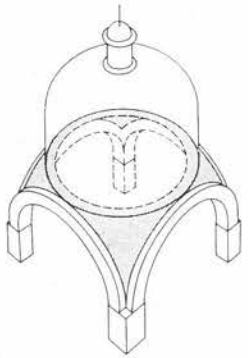
97. San Vitale (exteriorul absidei), Ravenna. c. 527—547.



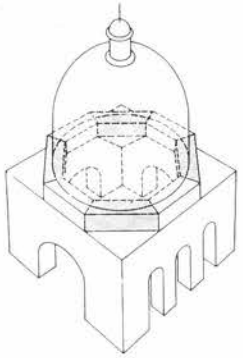
98. Planul bisericii San Vitale.

99. *Botezul lui Hristos și procesiunea celor doisprezece apostoli*, c. 520. Mozaic. Cupola baptisteriului arian, Ravenna.

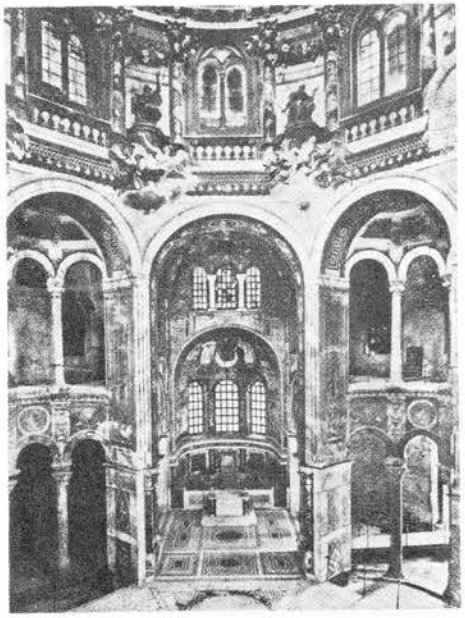
100, 101. Cupolele circulare pot fi înălțate peste clădiri pătrate cu ajutorul unor elemente de construcție numite *pandantivi* și *ecoansoane*. Pandantivii sînt bolți avînd forma unor triunghiuri sferice; ei leagă arcele născute din pilonii de colț și se reunesc în coama arcelor, formînd o bază circulară continuă pentru sprijinirea cupolei. Ecoansoanele sînt lintouri de piatră așezate diagonal peste colțuri, formînd o bază continuă pentru cupola circulară. Adesea ecoansoanele se sprijină pe ziduri construite în formă de pană ori unghi.



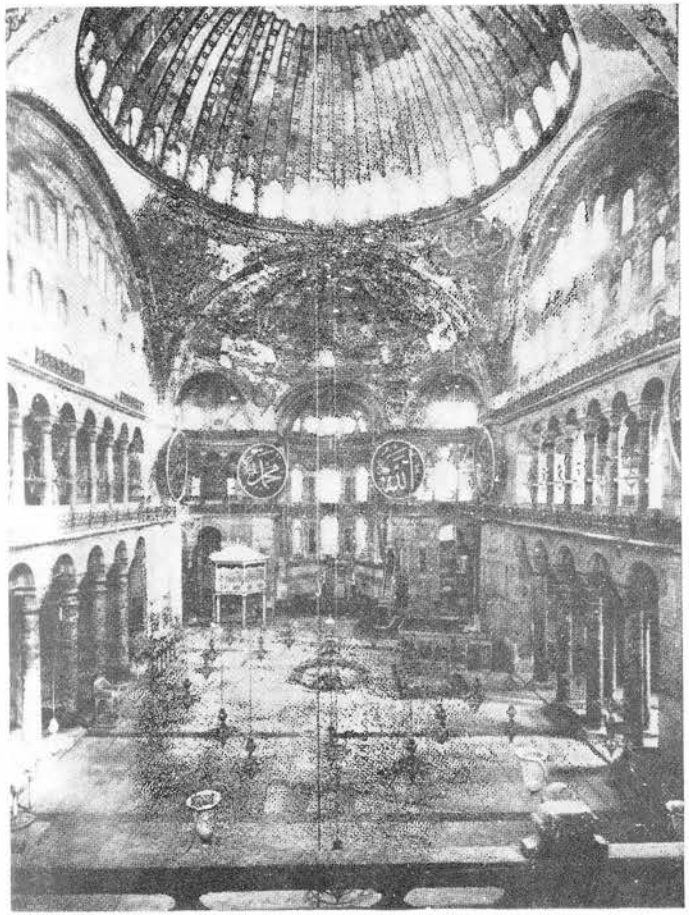
100. Pandantivi (porțiunea umbrită) susținînd o cupolă.



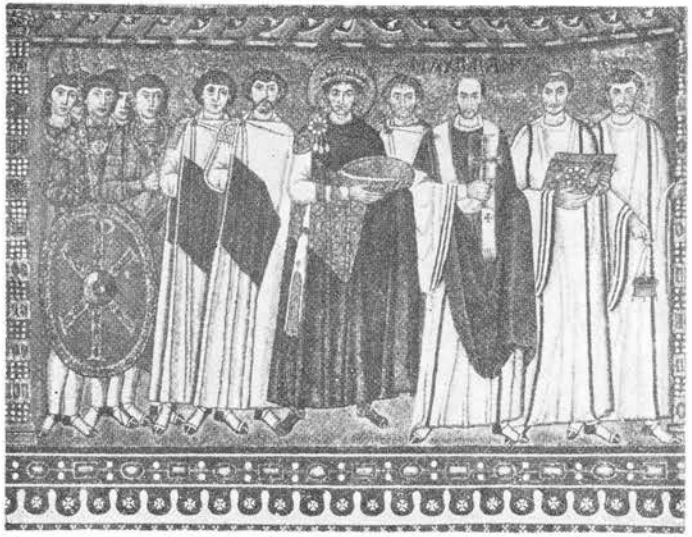
101. Ecoansoane (porțiunile umbrite) susținînd o cupolă.



102. Interiorul bisericii San Vitale, Ravenna, 527—547 (decorația din claire-voie — sec. XVIII).



103. Interiorul bisericii Sf. Sofia, Istanbul (Constantinopol) 532—537.

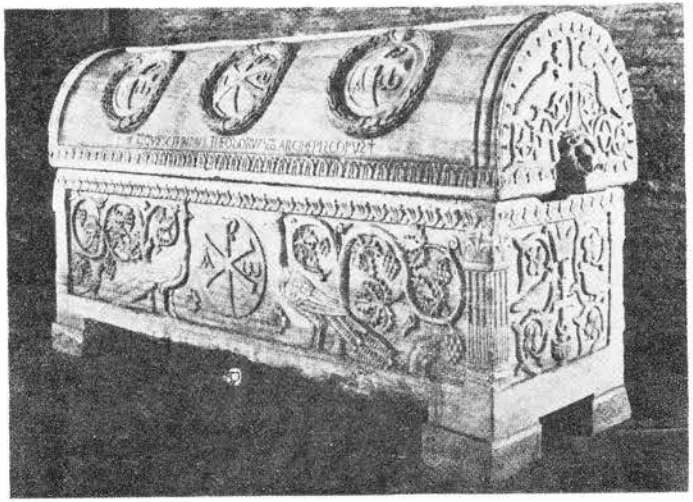


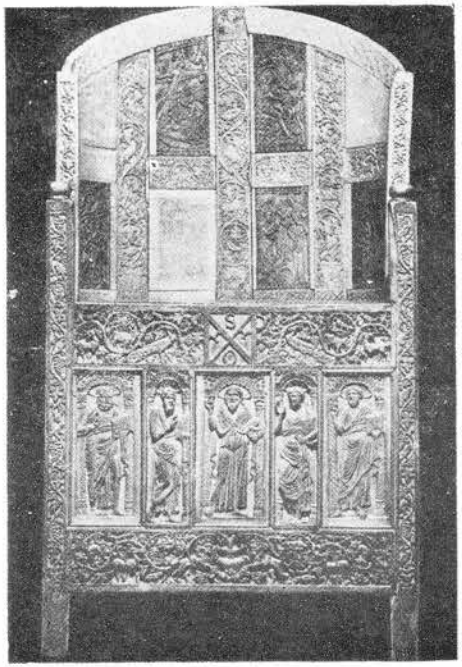
104. *Împăratul Iustinian cu curtenii*, c. 547. Mozaic. San Vitale, Ravenna.

105. Capitel bizantin, San Vitale. Ravenna, c. 547.

106. *Bunul Păstor*, c. 350. Marmură. Muzeele Vaticanului, Roma.

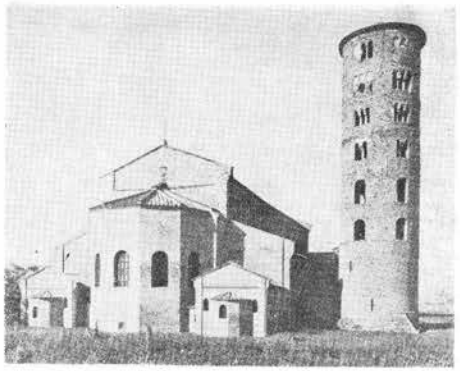
107. Sarcofagul arhiepiscopului Teodor, sec. VI. Marmură. Sant' Apollinare in Classe.



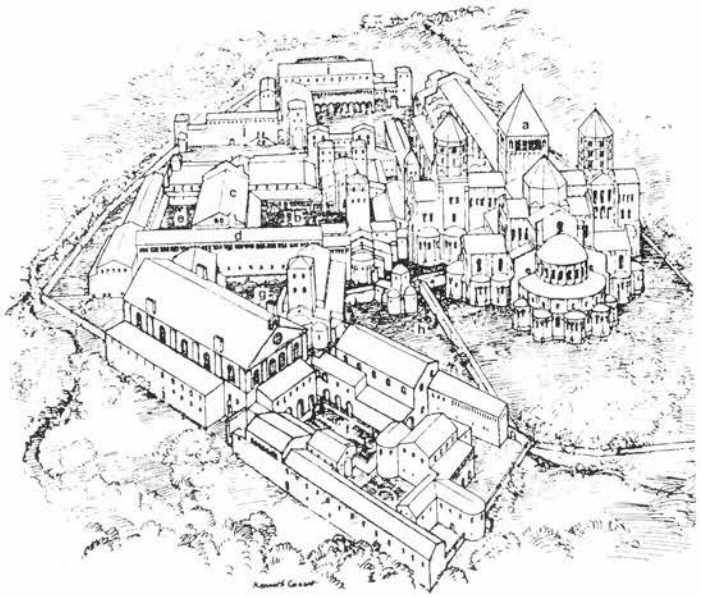


108. Cathedra lui Maximian (vedere frontală). c. 546—556.

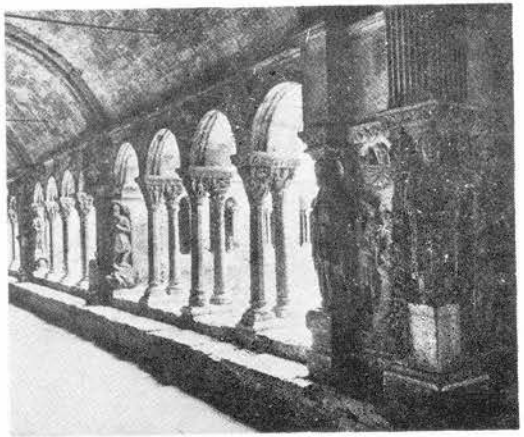
109. Absida bazilicii Sant' Apollinare in Classe, c. 530.



110. Interiorul absidei Sant' Apollinare in Classe, c. 530.



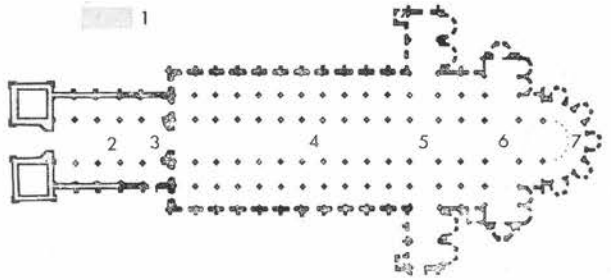
111. Abația Cluny (vedere aeriană dinspre sud-est), c. 1157. Reconstituire de Kenneth J. Conant. a. Cea de-a treia biserică abațială (turnul-lanternă este plasat peste careul transeptului major); b. Claustrul lui Pontius (claustrul principal); c. Refectoriul; d. Dormitorul călugărilor; e. Claustrul novicilor; f. Claustrul vizitatorilor; g. Claustrul Notre-Dame; h. Cimitirul călugărilor; i. Cămin pentru călători; j. Locuințele meseriașilor și grajdurile.

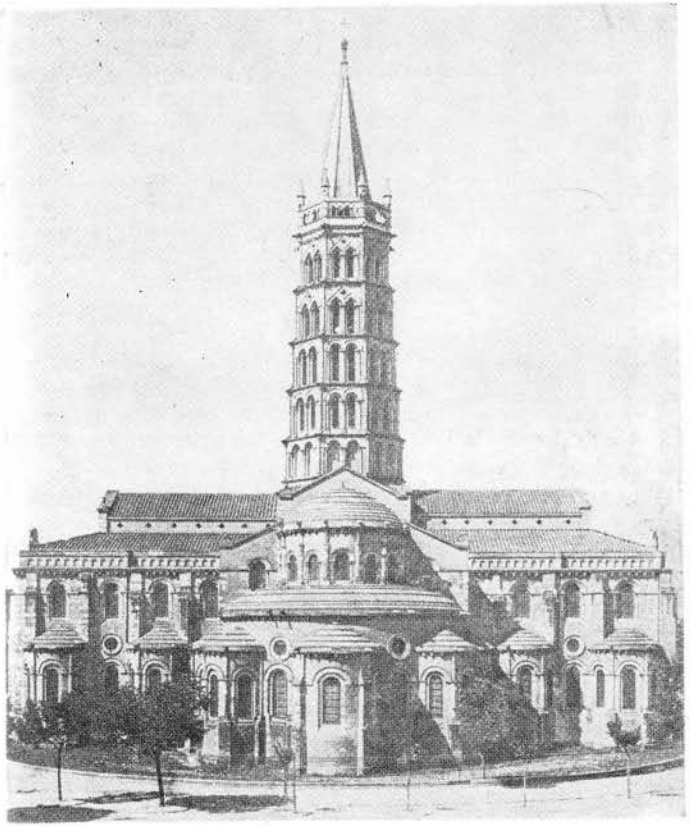


112. Claustrul abației Sf. Trofim, Arles, c. 1100.

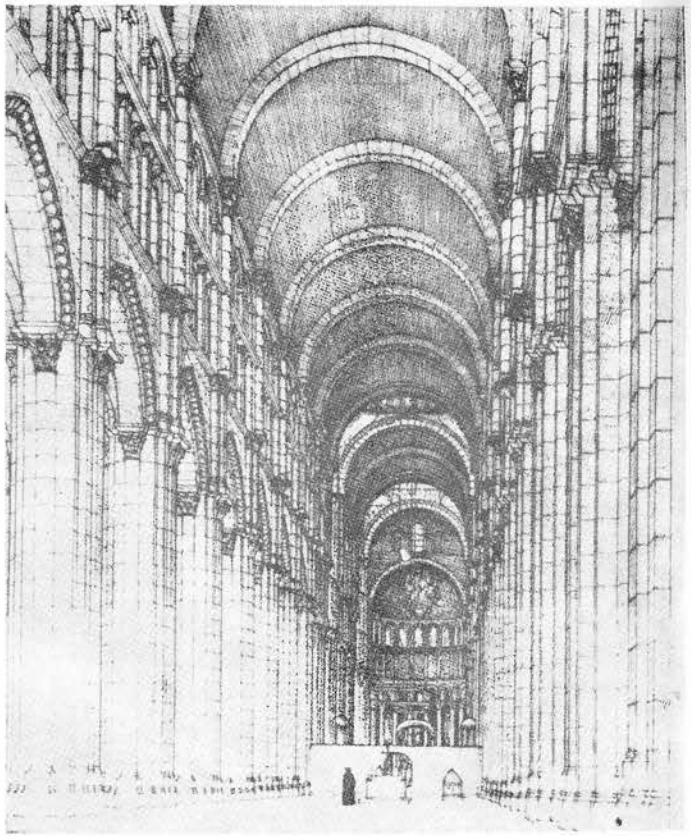
113. Planul bisericii Cluny III, c. 1120.

1 — construcții gotice; 2 — nartex; 3 — marele portal; 4 — navă; 5 — transeptul major; 6 — transeptul minor; 7 — deambulator.





114. Absida bisericii Sf. Sernin, Toulouse, c. 1080.



115. HEZELO. Nava bisericii Cluny III, 1088—1130. Reconstituire de Kenneth J. Conant.

116. Timpan, biserica abațială La Madeleine, Vézelay, c. 1120—1130

117. *Îngerul morții ucigîndu-l pe fiul cel mai mare al lui Faraon.*

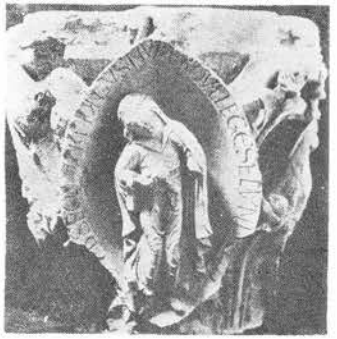
118. *Moara mistică: Moise și Sf. Pavel măcinînd grîu.*

117—118. Sculpturi de capitel din navă, biserica La Madeleine, Vézelay, c. 1130.

119. *Hristos în slavă*, c. 1130. Frescă (pe peretele absidei), capela cluniacă din Berzé-la-Ville, Franța.

120. *Primul ton al cîntecului gregorian (cantus planus).*

120—123. Capiteluri din deambulatoriul bisericii abațiale Cluny III 1088—1095, Muzeul Ochier, Cluny.

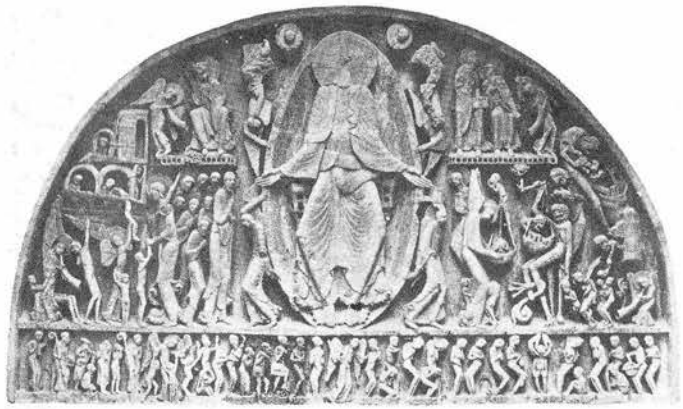


121. *Al doilea ton.*

122. *Al treilea ton.*

123. *Al patrulea ton.*

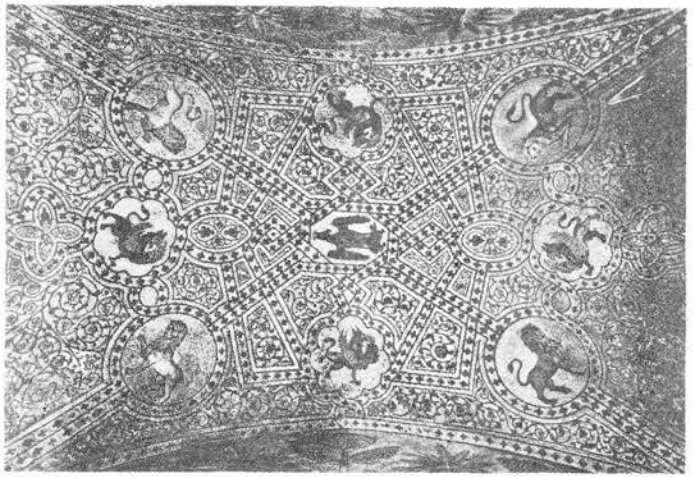
124. *Isaia*, pe portalul de vest al bisericii Notre-Dame din Sonillac, c. 1110.



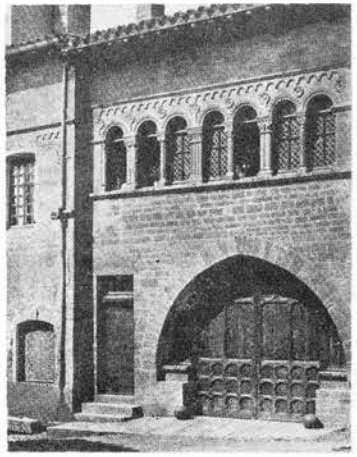
125. *Judecata de apoi*, timpanul de vest al catedralei din Autun, c. 1130—1135.

126. Sant' Ambrogio, Milan (vedere dinspre vest), c. 1181.

127. Palatul imperial din Goslar, Saxonia Inferioară, R. F. Germania. Început în 1043, reclădit în 1132. Capela Sf. Ulrich (extrema stîngă) sec. XI.



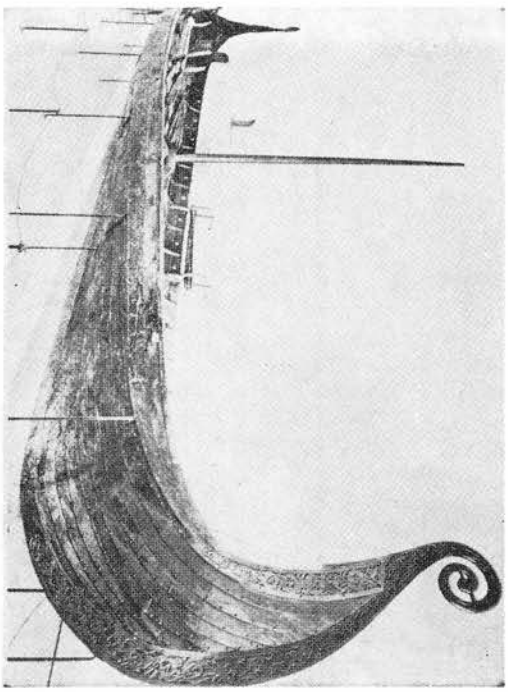
128. Plafonul sălii de mîncare a lui Roger al II-lea. Palatul regilor normanzi, Palermo, c. 1132.



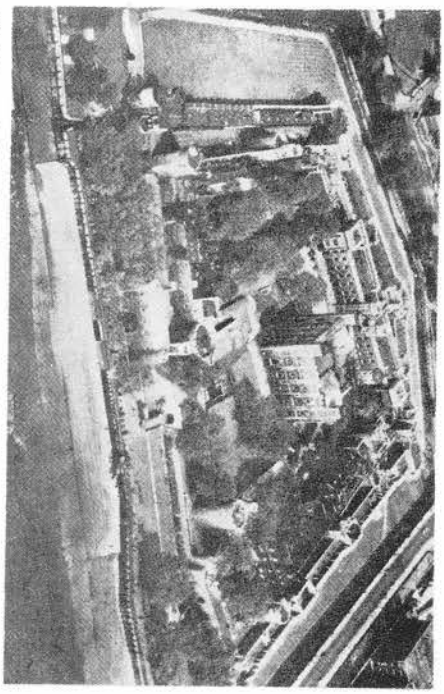
129. Casă în stil romanic, Cluny, c. 1159.

130. *Harold făcînd jurămînt*, detaliu, Tapiseria de la Bayeux, c. 1073—1088. Broderie de lînă pe pînză de in. Primăria din Bayeux.

131. *Moartea și funeraliile lui Eduard Mărturisitorul*, detaliu. Tapiseria de la Bayeux.

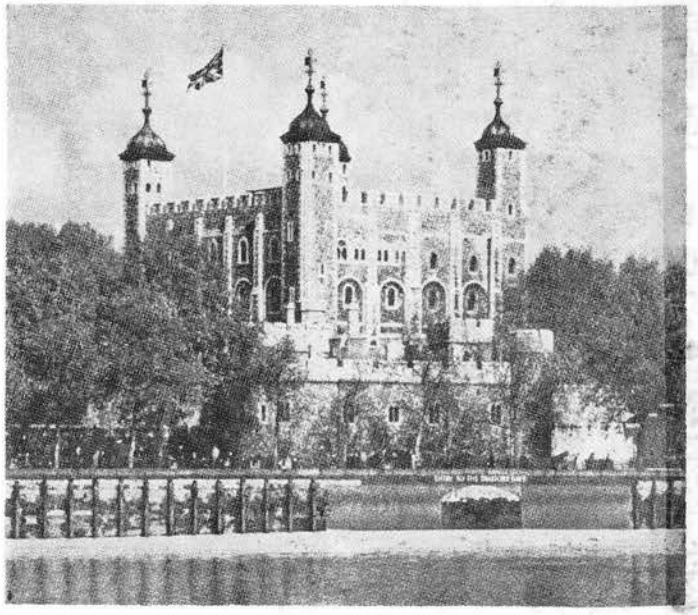


132. Nava funerară din Oseberg, c. 825. Lemn. Muzeul de antichități al Universității din Oslo.



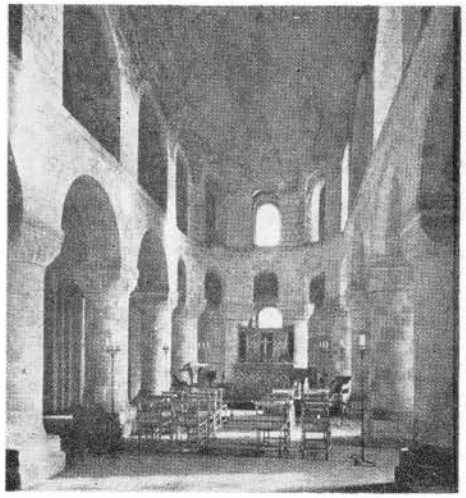
133. Turnul Londrei (vedere aeriană), 1078—1090.

134. Turnul Alb, Londra, c. 1081—1090.

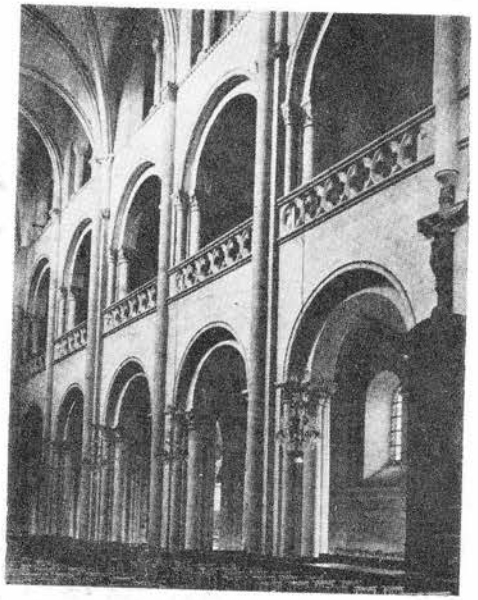


135. Planul Turnului Londrei.

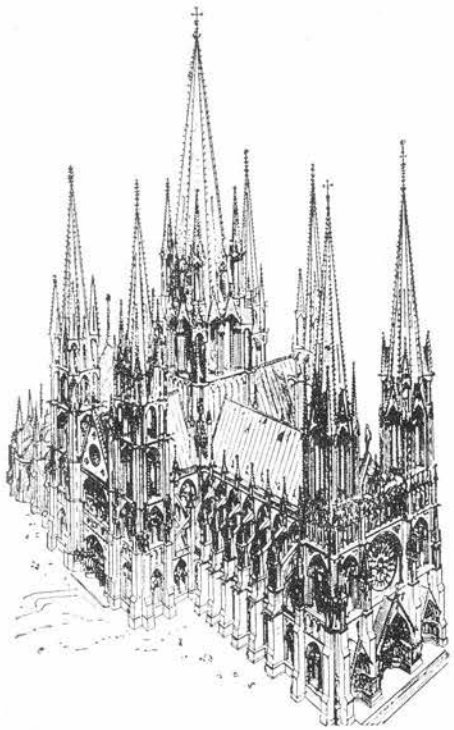
136. Capela St. John din Turnul Londrei, c. 1078—1097.



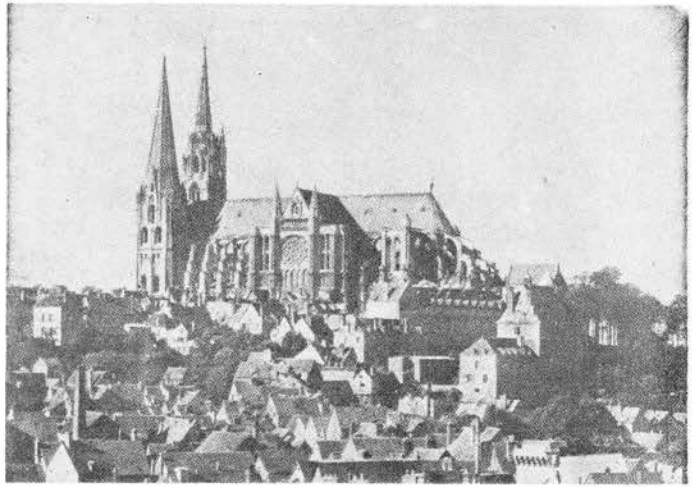
137. Fațada bisericii abațiale St. Étienne (Abbaye-aux-Hommes), Caen, c. 1064—1135.



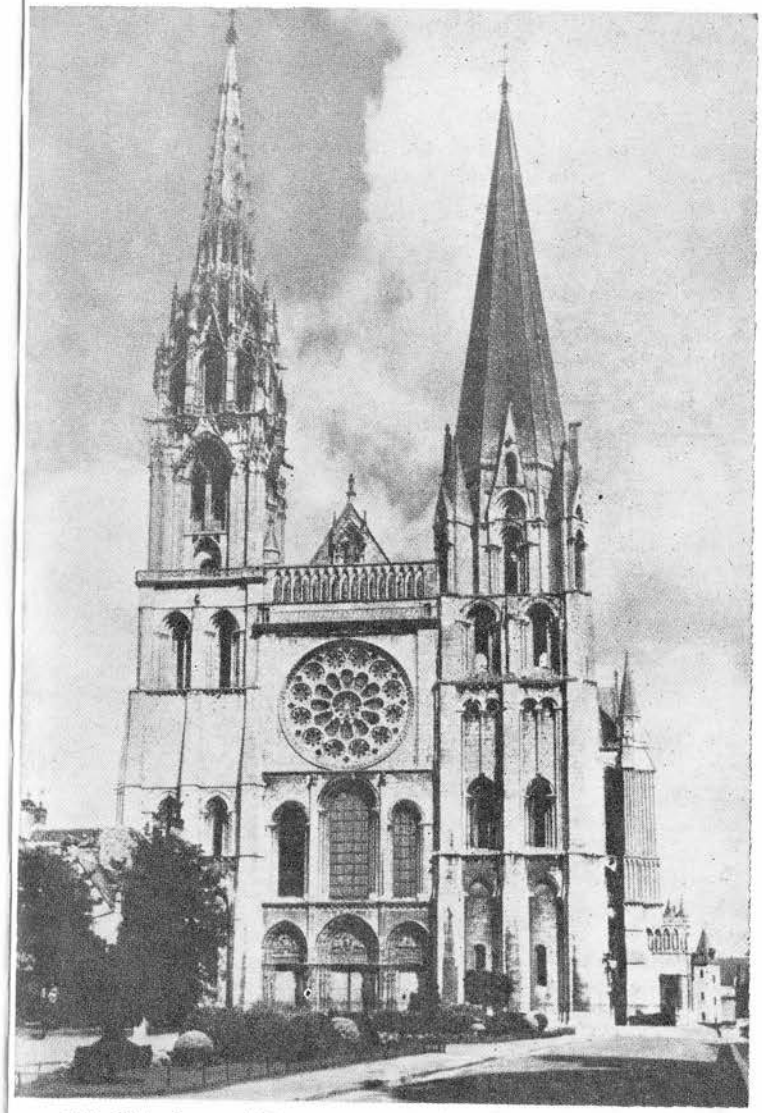
138. Interiorul bisericii abațiale St. Étienne, Caen.



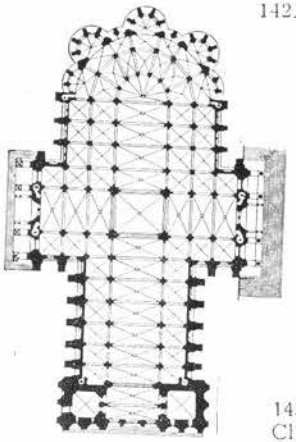
139. VIOLLET-LE-DUC. Desenul unei catedrale gotice, completă, cu toate cele șapte fleșe.



140. Catedrala din Chartres (vedere dinspre sud-est).

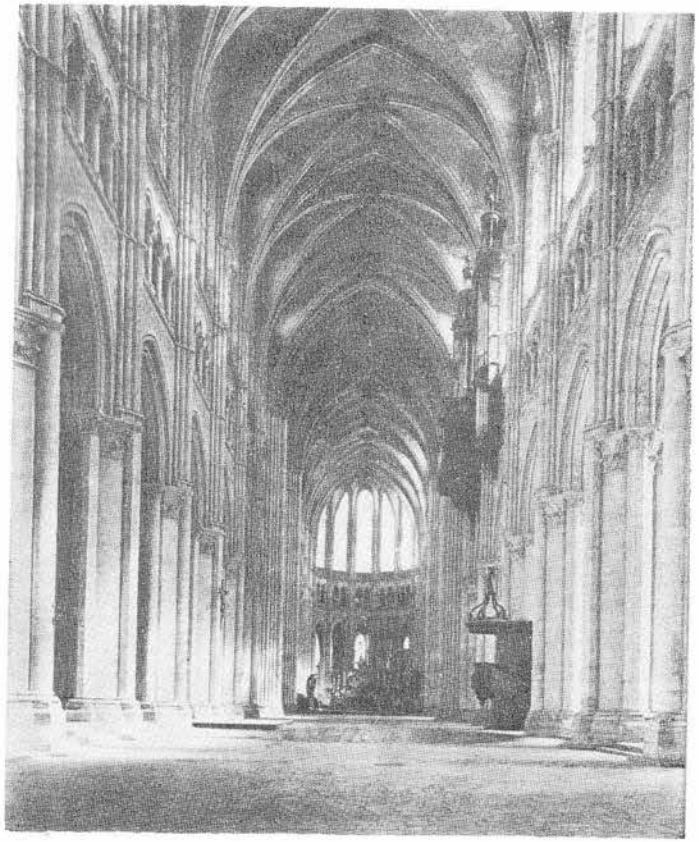


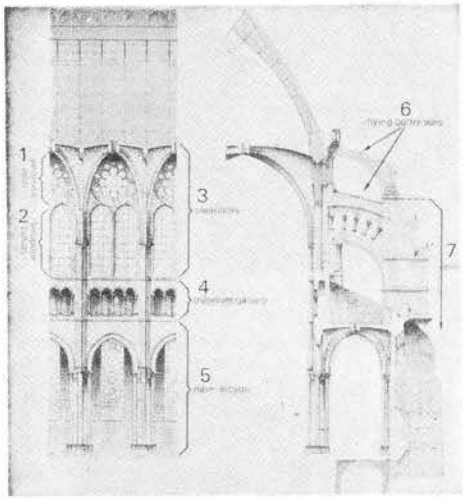
141. Fațada vestică a catedralei din Chartres, c. 1194—1260 (portalurile și ferestrele în lanțetă c. 1145; turnul sudic c. 1180; fleșa nordică 1507—1513).



142. Planul catedralei din Chartres.

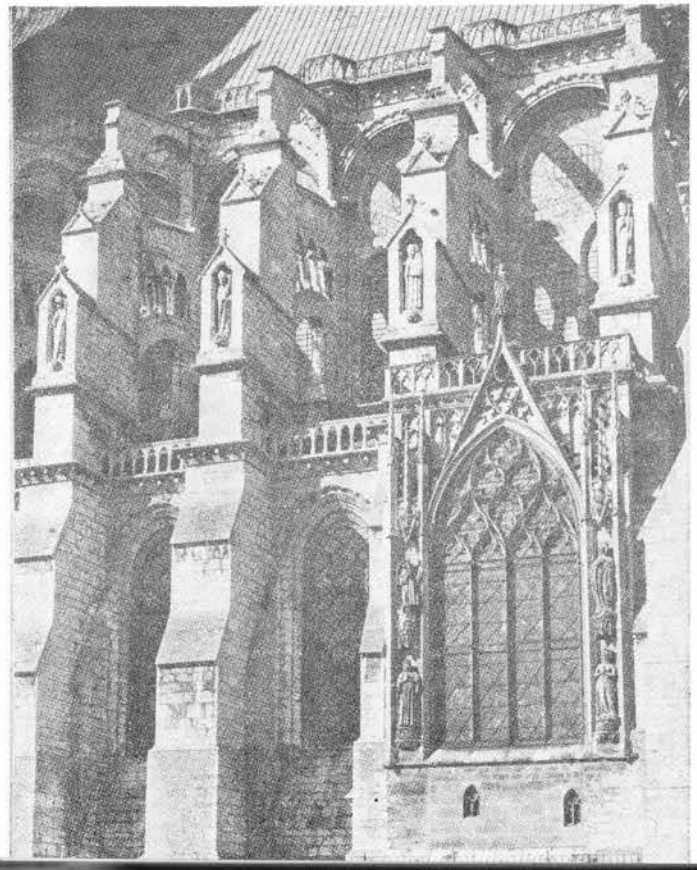
143. Nava și corul catedralei din Chartres, c. 1194—1260.

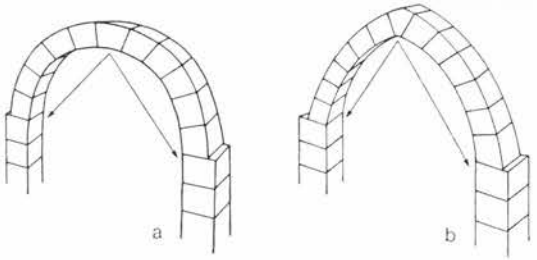




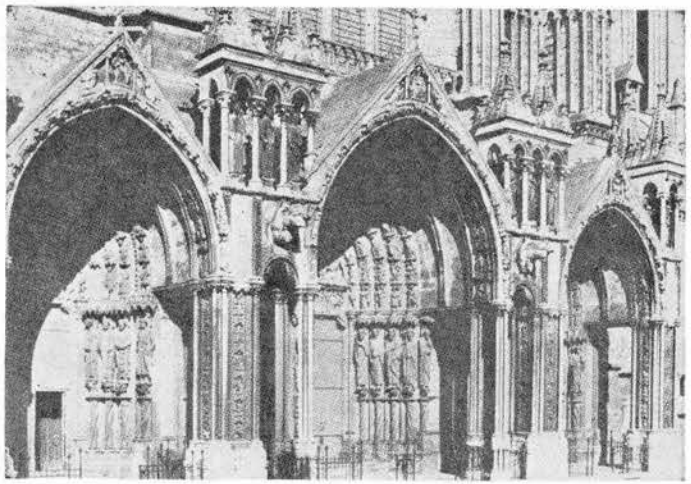
144. Catedrala din Chartres, secțiune transversală prin navă (stînga), schema boltirii (dreapta). Desen de Goubert. 1 — — rozase; 2 — ferestre; —3 — claire-voie; 4 — triforium; 5 — arcada navei; 6 — contraforți aerieni; 7 — contrafort.

145. Exteriorul navei (sud), catedrala din Chartres, c. 1194—1260.

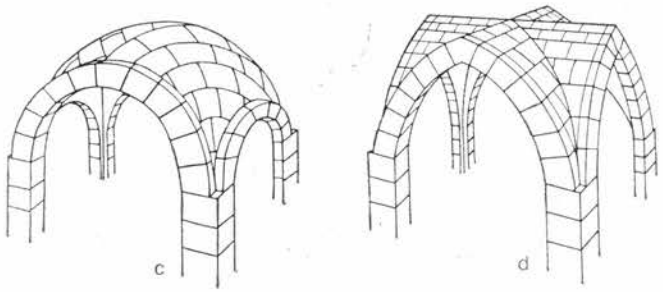


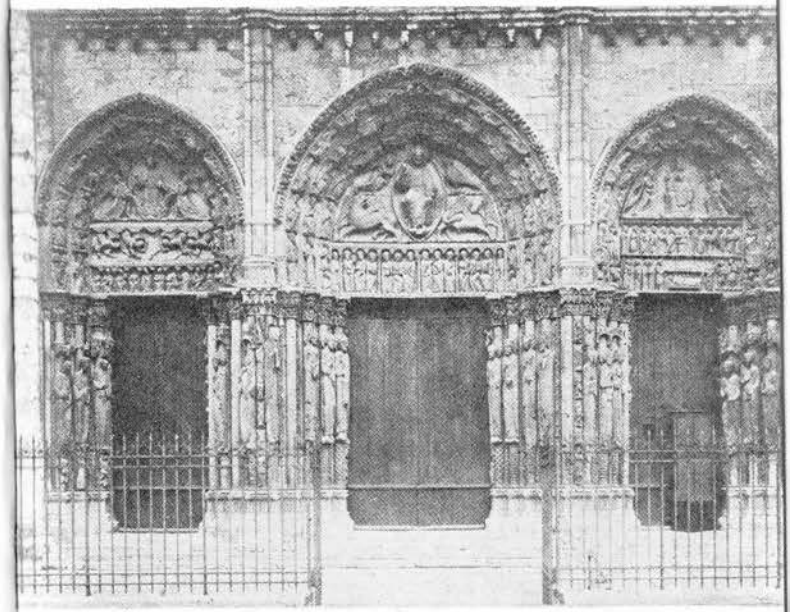


146. *Arcul frînt* și *bolta în cruce cu nervuri* sînt elemente esențiale pentru arhitectura gotică, permițînd realizarea unui sistem constructiv ușor și flexibil, cu ample deschideri în ziduri pentru ferestre mari, înalte, ce dau o bună iluminare a interiorului. Fiind mai pronunțat vertical, arcul frînt își transmite sarcina mai direct către sol (b), pe cînd arcul în plin cintru o transmite lateral (a), ceea ce îl face mai puțin stabil decît arcul gotic. În plus, arcul frînt poate atinge orice înălțime, pe cînd înălțimea arcului semicircular depinde de diametru. În (c) și (d) spațiul boltit, *traveea*, este dreptunghiular, nu pătrat. În (c) arcele semicirculare formează o cupolă, cu forme și deschideri neregulate și restrînse. În (d) arcele frînte au aceeași înălțime, formînd o boltă gotică cu deschideri ample.

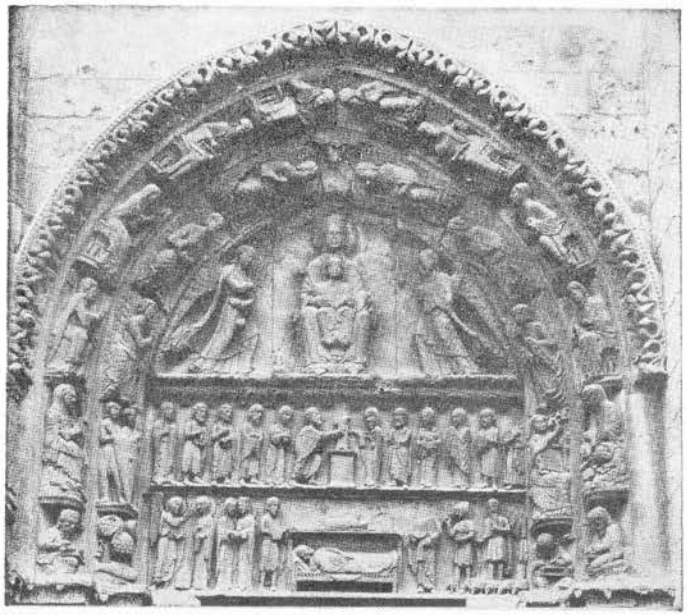


147. Porticul de sud al catedralei din Chartres, sec. XIII.





148. Portalurile de vest („Portalurile regale") ale catedralei din Chartres, c. 1145—1170.



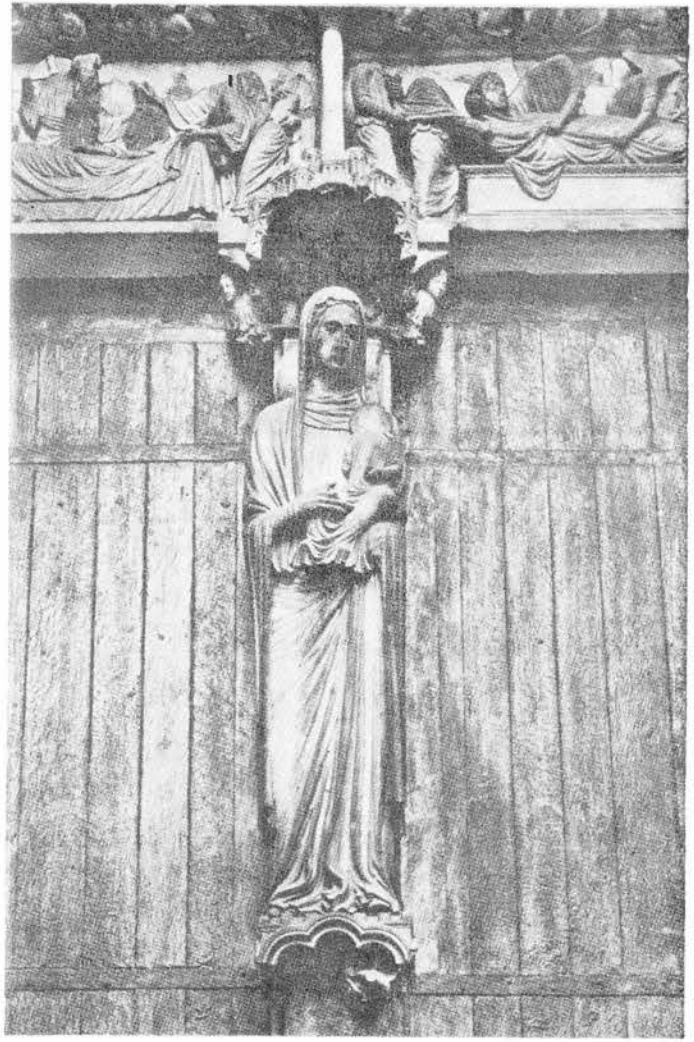
149. *Viaţa Fecioarei Maria.* Timpanul „Portalului Fecioarei" pe faţada vestică a catedralei din Chartres, 1145—1170.

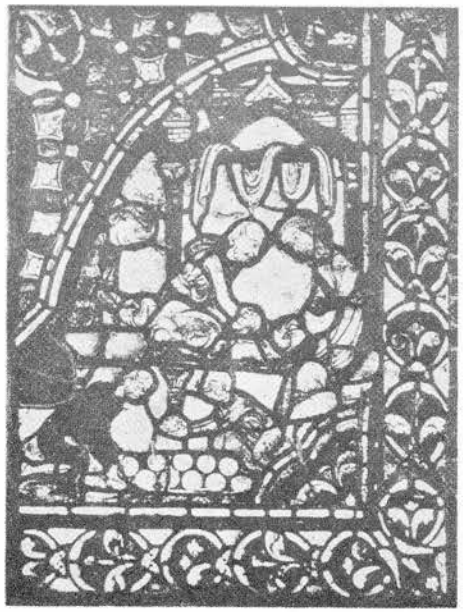
150. *Gramatica.*

151. *Muzica.*

150—151. Detalii din timpanul „Portalul Fecioarei", faţada vestică a catedralei din Chartres, 1145—1170.

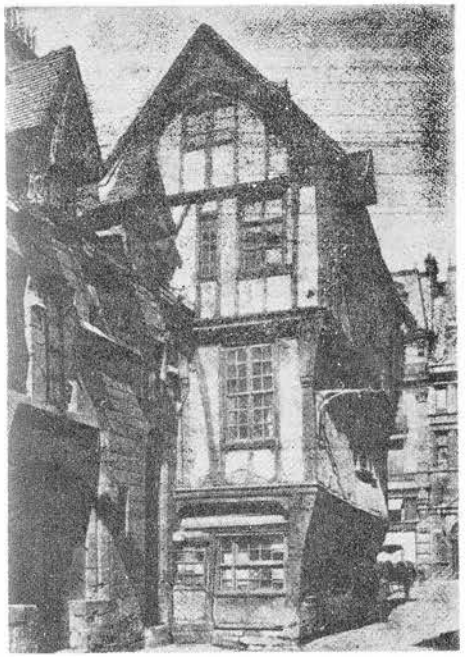
152. *Sf. Ana cu Fecioara,* întregol din portalul central, porticul de nord al catedralei din Chartres, c. 1250.



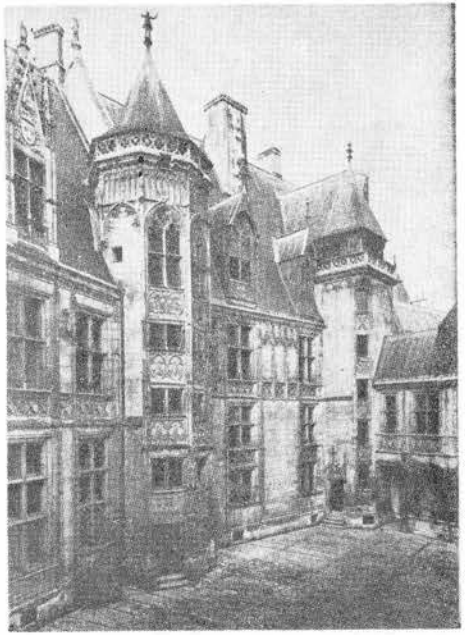


153. *Brutarii*, detaliu de vitraliu. Catedrala din Chartres, c. 1250.

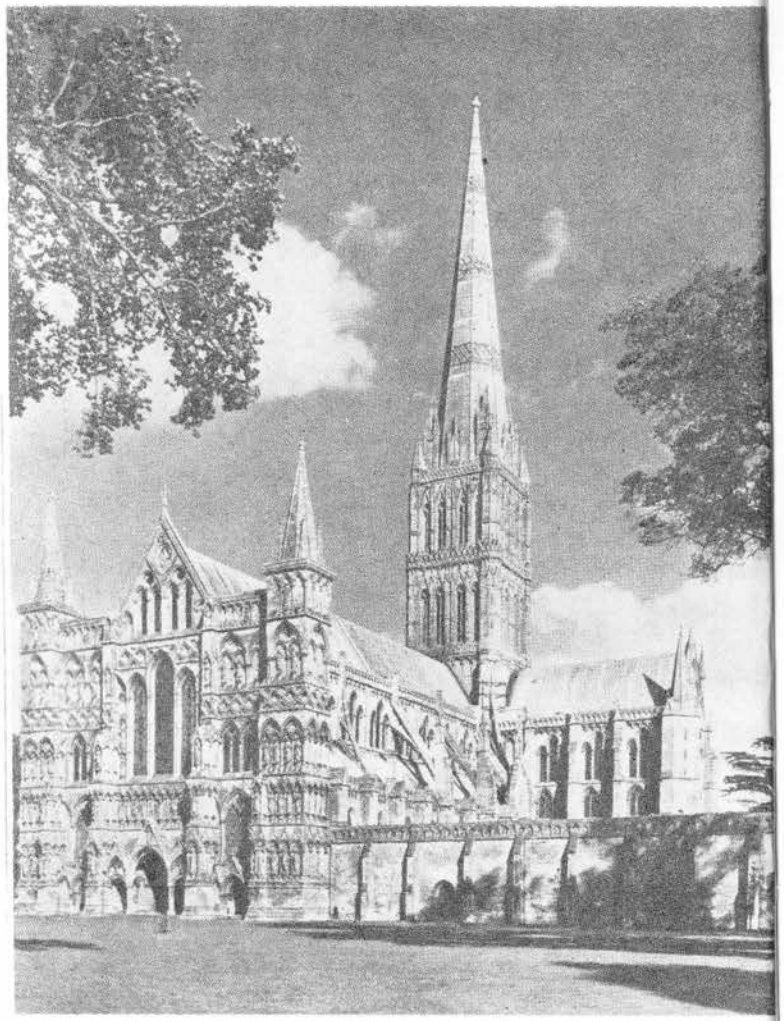
154. Rozasa de nord a catedralei din Chartres, 1223—1226.



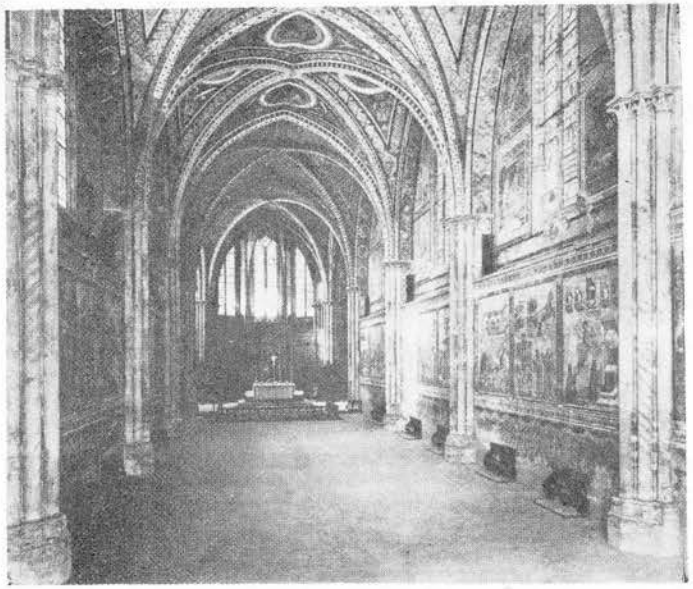
155. Casă în stil gotic cu schelet aparent de lemn. Rouen, sec. XV.



156. Curtea casei lui Jacques Coeur, Bourges, 1443—1451.

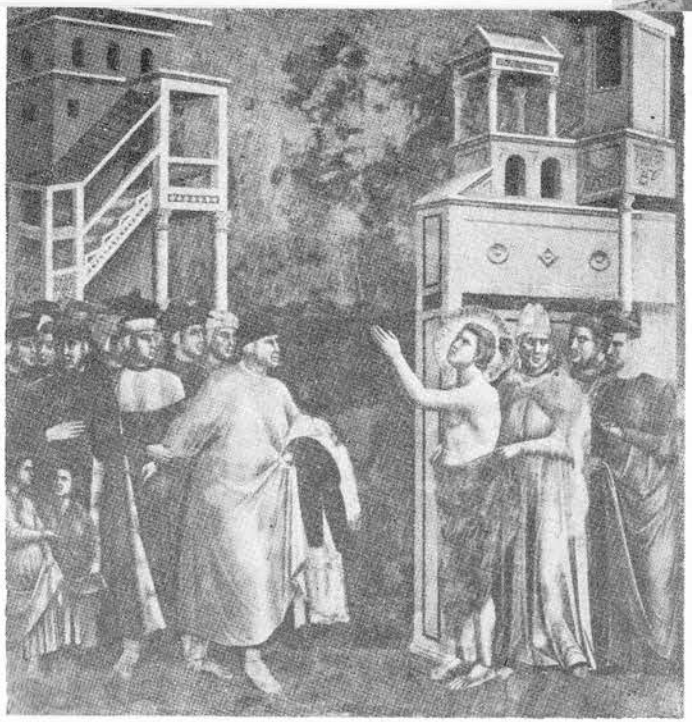


157. Catedrala din Salisbury, 1220—1258.



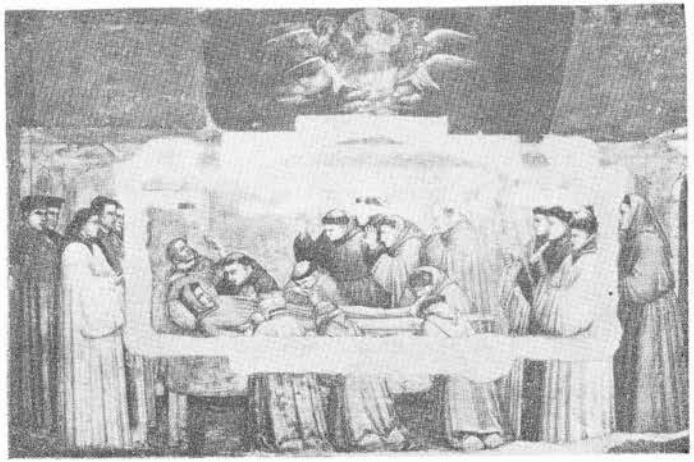
158. Nava bisericii superioare San Francesco, Assisi, 1228—1253.

159. GIOTTO (?). *Miracolul Primăverii*, c. 1296—1300. Frescă. Biserica superioară San Francesco, Assisi.



160. GIOTTO (?). *Sf. Francisc renunță la bunurile sale renegîndu-și tatăl*, c. 1296—1300. Frescă, biserica superioară San Francesco, Assisi.

161. GIOTTO. *Moartea Sf. Francisc* (fără restaurările din sec. XIX), c. 1318—1320. Capela Bardi, S. Croce, Florența.



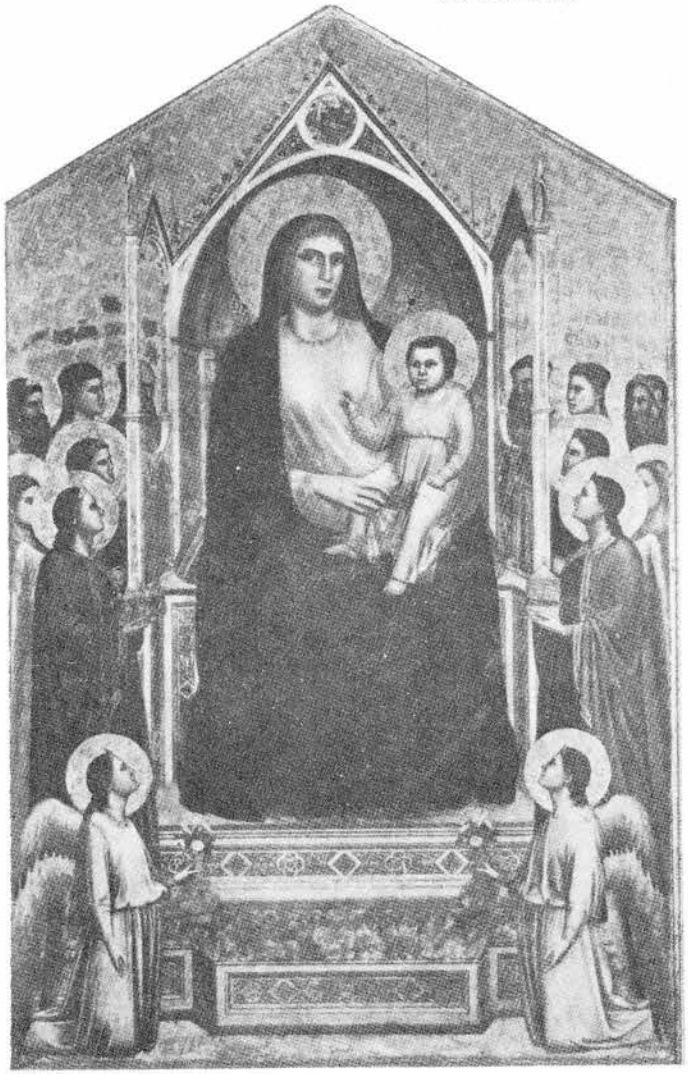
162. NICCOLO PISANO. *Bunavestire și Nașterea Domnului*, 1259—1260. Frescă. Detaliu de pe amvonul de marmură al Baptisteriului din Pisa.

163. GIOVANNI PISANO. *Nașterea Domnului și vestirea păstorilor*, 1302—1310. Detaliu de pe amvonul de marmură al catedralei din Pisa.

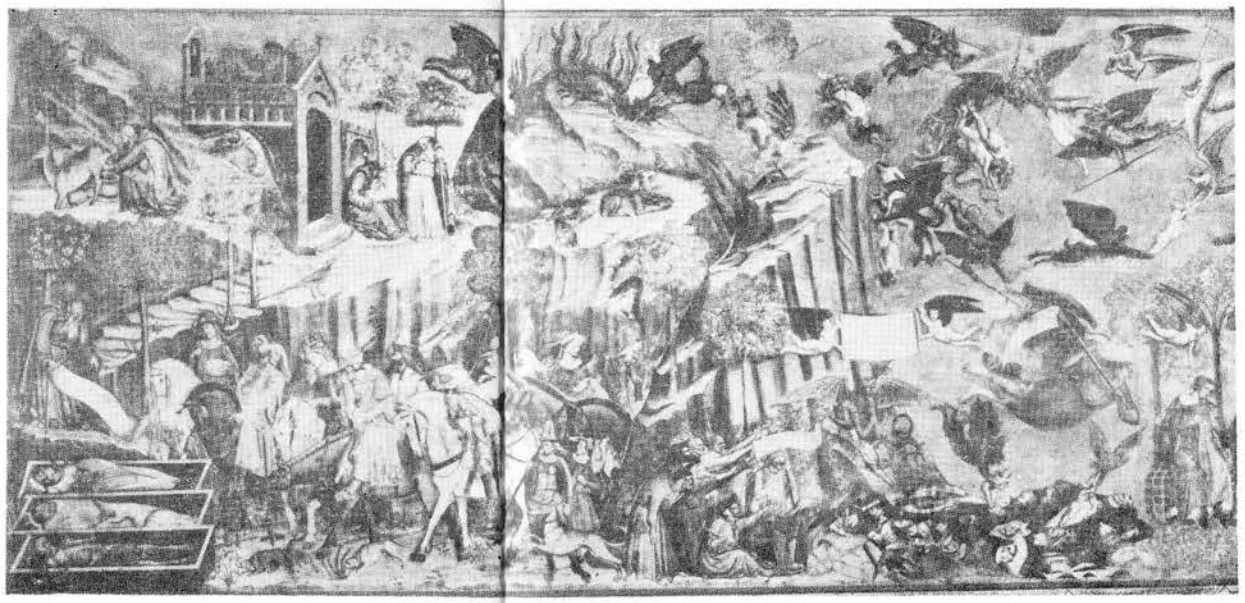
164. CIMABUE. *Madona pe scaunul domnesc*, 1270—1285. Tempera pe lemn, Uffizi, Florența.

165. DUCCIO. Madona „Rucellai", 1285. Tempera pe lemn. Uffizi, Florența.

166. GIOTTO. *Madona pe scaunul domnesc*, c. 1310. Tempera pe lemn. Uffizi, Florența.

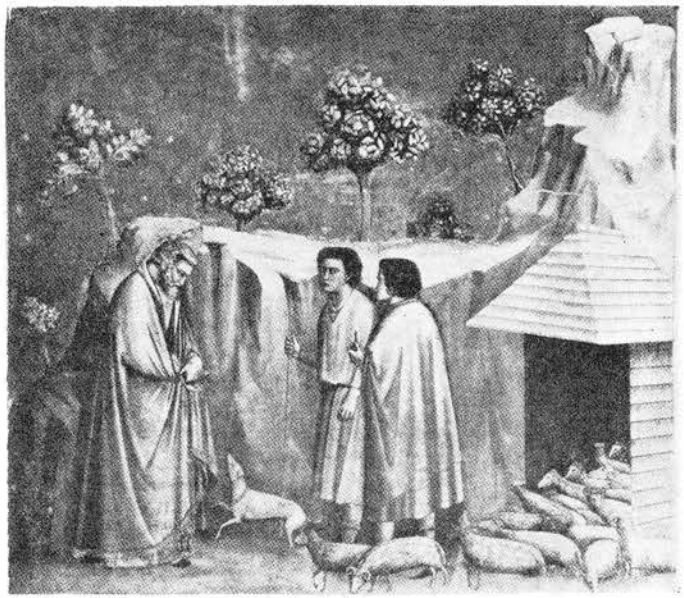


167. FRANCESCO TRAINI. *Triumful morții* (detaliu), c. 1350. (Parțial distrusă în 1944). Frescă. Campo Santo, Pisa.

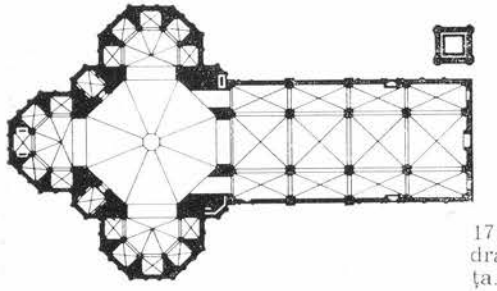


168. GIOTTO (?). *Portretul lui Dante*, detaliu de frescă din capela de la Palazzo del Podesta, Bargello, Florența, c. 1325.

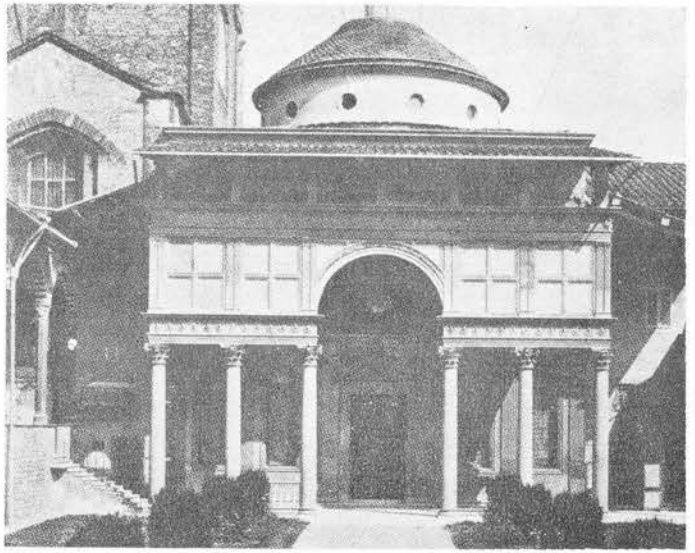
169. GIOTTO. *Ioachim întorcîndu-se la stînă*, 1305—1306. Frescă. Capela „dell' Arena", Padova.



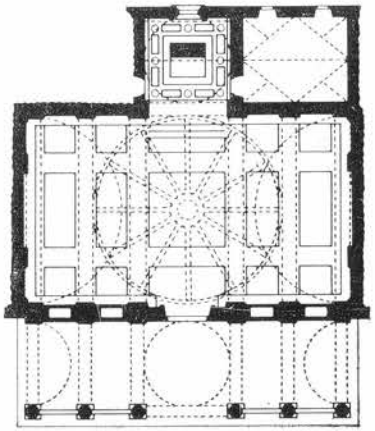
170. Ansamblul catedralei din Florența. Catedrala a fost începută de ARNOLFO DI CAMBIO în 1296; capela realizată de FILIPPO BRUNELLESCHI, 1420—1436. Campanila („Turnul lui Giotto") începută de GIOTTO, 1334; continuată de ANDREA PISANO, 1336—1348. Baptisteriul (dreapta jos), 1060—1150.



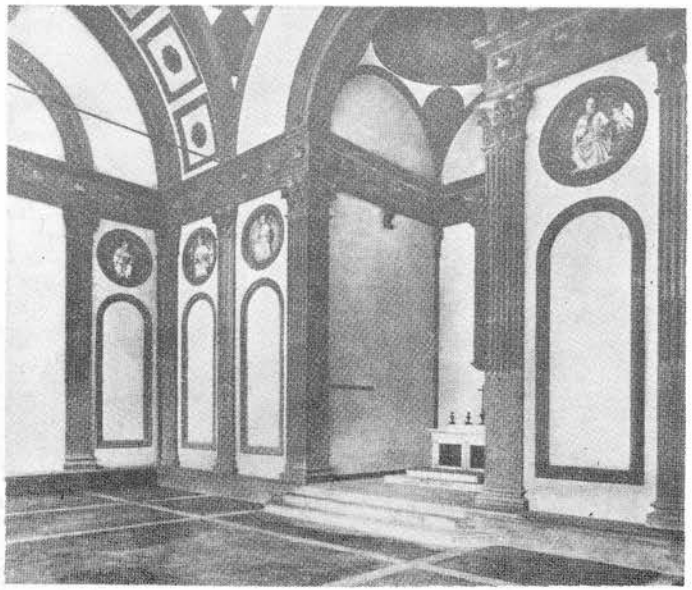
171. Planul catedralei din Florența.



172. FILIPPO BRUNELLESCHI. Fațada capelei Pazzi, claustrul bisericii Santa Croce, Florența, c. 1429—1433.



173. Planul capelei Pazzi.



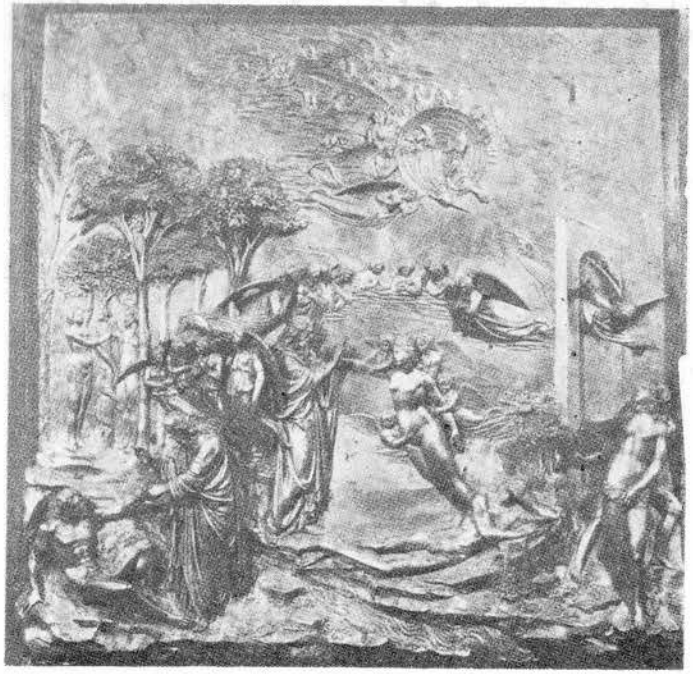
174. FILIPPO BRUNELLESCHI. Interiorul capelei Pazzi, claustrul bisericii Santa Croce, Florența, c. 1429—1433.

175. MICHELOZZO. Fațada palatului Medici — Riccardi, Florența, c. 1444—1459.

176. FILIPPO BRUNELLESCHI. *Jertfirea lui Isaac*, 1401. Bronz aurit. Museo Nazionale, Florența.

177. LORENZO GHIBERTI. *Jertfirea lui Isaac*, 1401. Bronz aurit. Museo Nazionale, Florența.

178. LORENZO GHIBERTI. *Povestea lui Adam și a Evei*, detaliu din ușile de răsărit, baptisteriul din Florența, c. 1435.



9. DONATELLO. *Profet (Lo Zuccone)*. Detaliu, campanila catedralei din Florența. 1423—1425. Marmură. Originalul se află în muzeul catedralei din Florența.

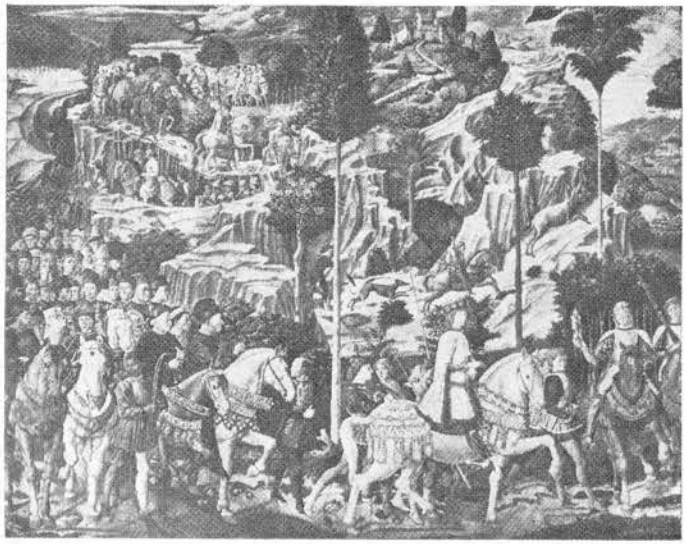
180. DONATELLO. *David*, c. 1430—1432. Bronz. Museo Nazionale, Florența.

181. ANTONIO POLLAIUOLO. *Hercule luptîndu-se cu Anteu*, c. 1475. Bronz. Museo Nazionale, Florența.

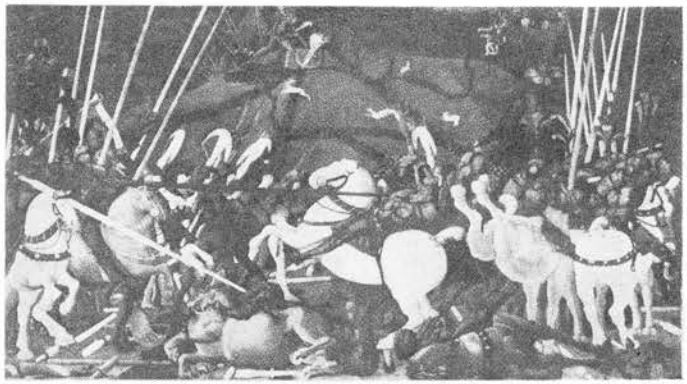
182. MASACCIO. *Izgonirea din grădina raiului*, c. 1427. Frescă. Capela Brancacci, biserica Santa Maria del Carmine, Florența.

183. MASACCIO. *Darea pentru Templu*, c. 1427. Frescă Capela Brancacci, biserica Santa Maria del Carmine, Florența.

184. FRA ANGELICO. *Bunavestire*, c. 1445—1450. Frescă. San Marco, Florența.

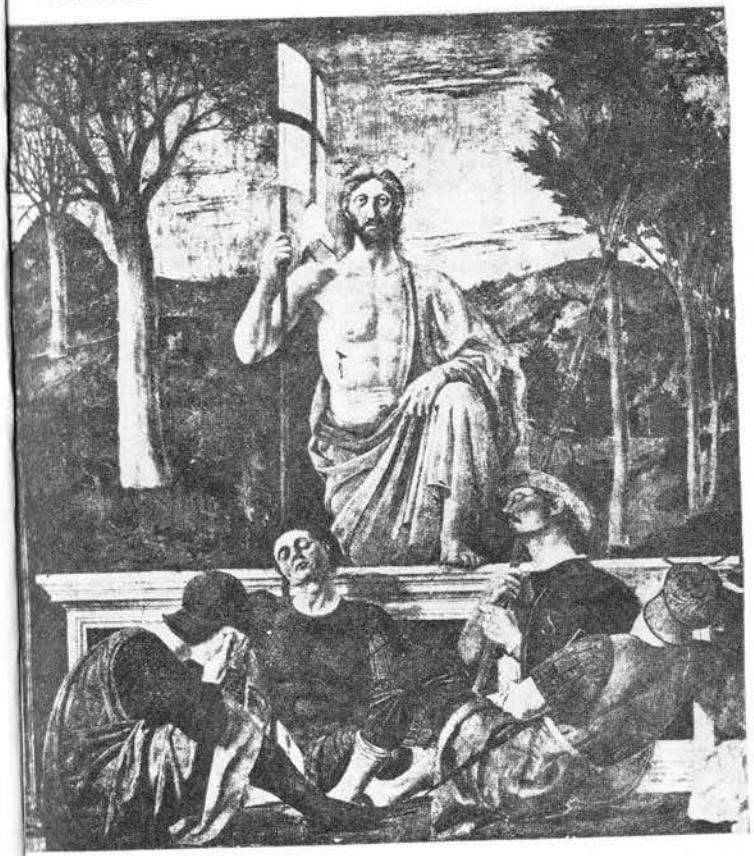


185. BENOZZO GOZZOLI. *Călătoria Magilor* (detaliu). Frescă. Capela palatului Medici — Riccardi, Florența.

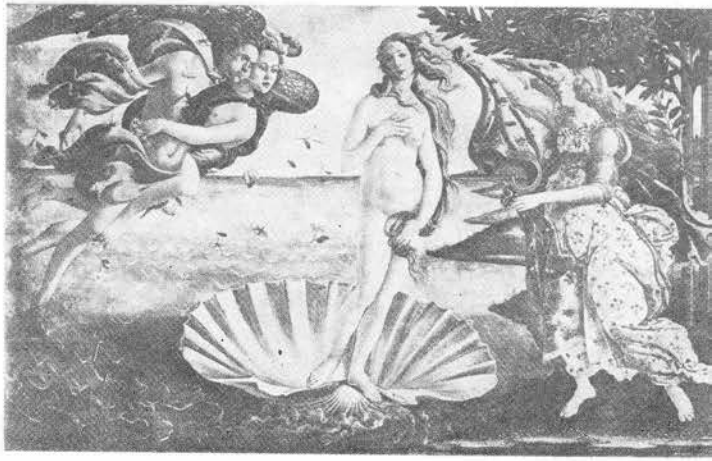


186. PAOLO UCCELLO. *Bătălia de la San Romano*. Tempera pe lemn. Uffizi, Florența.

187. PIERO DELLA FRANCESCA. *Invierea*, c. 1460. Frescă. Galeria Palazzo del Comune, Borgo San Sepolcro.

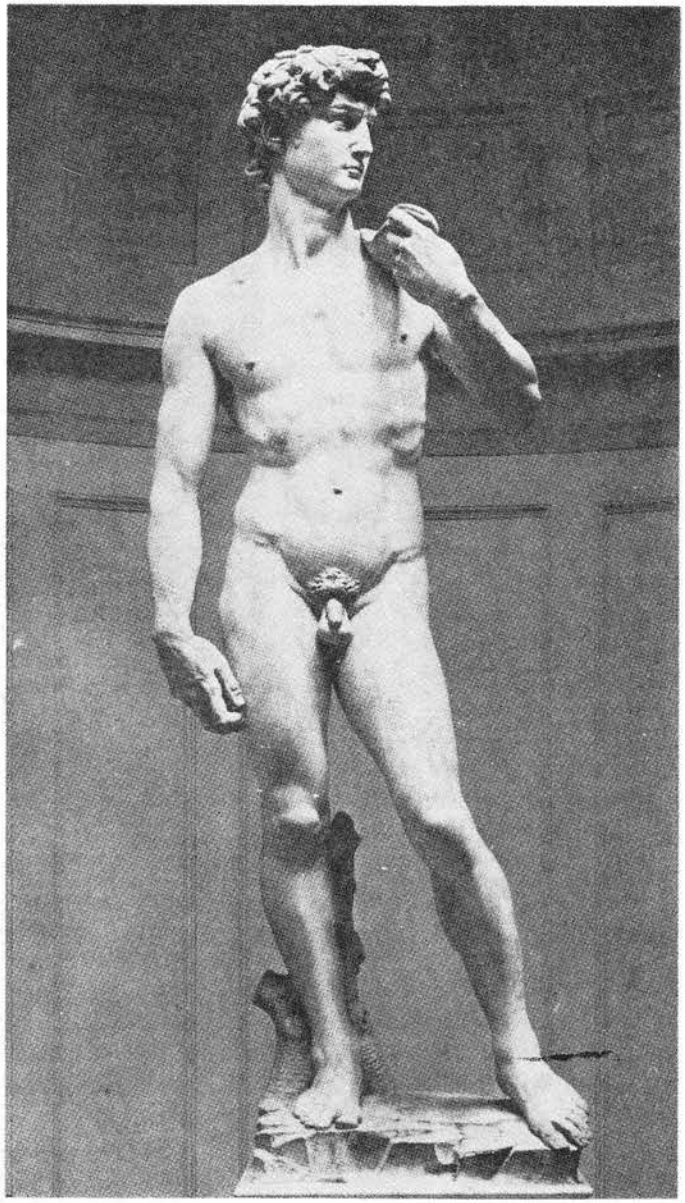


188. SANDRO BOTTICELLI. *Închinarea Magilor*, c. 1475. Tempera pe lemn. Uffizi, Florența.



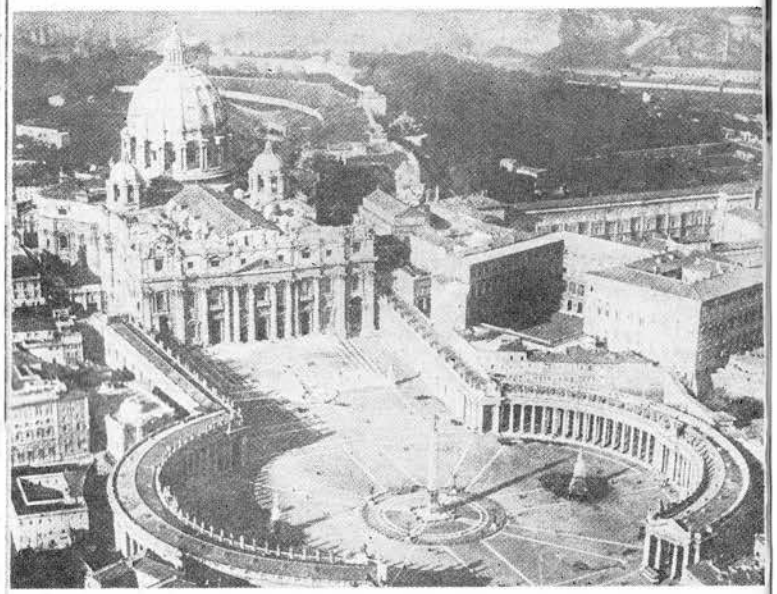
189. SANDRO BOTTICELLI. *Nașterea Venerei*, c. 1480. Tempera pe pînză. Uffizi, Florența.

190. HUGO VAN DER GOES. *Altarul Portinari*, c. 1476. Ulei pe lemn. Uffizi, Florența.

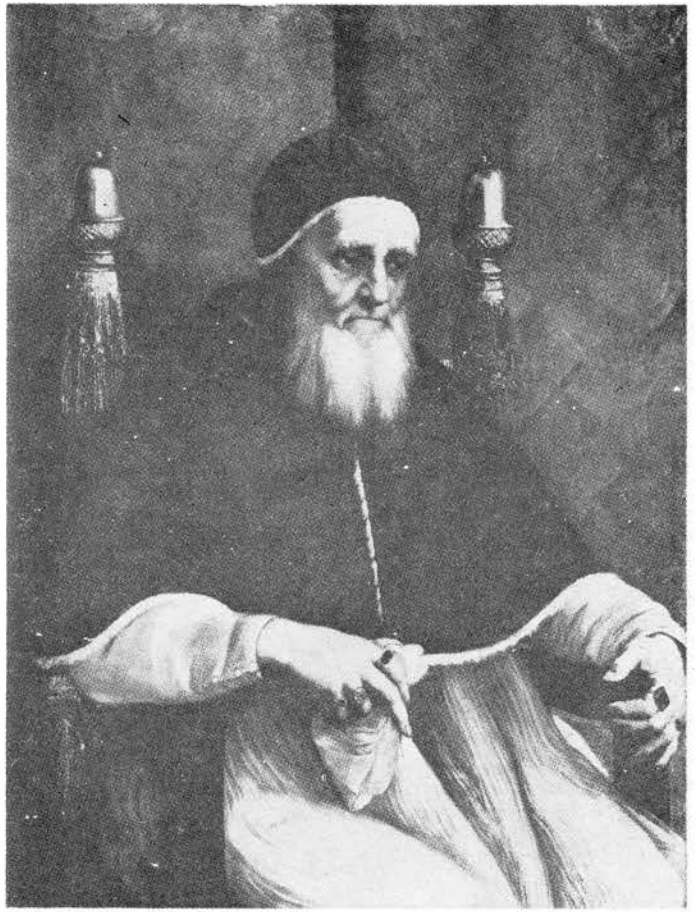


191. MICHELANGELO. *David*, 1501—1504. Marmură. Academia din Florența.

192. LEONARDO DA VINCI. *Închinarea Magilor* (detaliu), 1481—1482. Tempera pe lemn, Uffizi, Florența.



193. Bazilica San Pietro și Vaticanul, Roma. Absida și cupola construite de MICHELANGELO, 1547—1564; cupola terminată de GIACOMO DELLA PORTA, 1588—1592; nava și fațada construite de CARLO MADERNO, 1601—1626; colonada construită de GIANLORENZO BERNINI, 1656—1663.

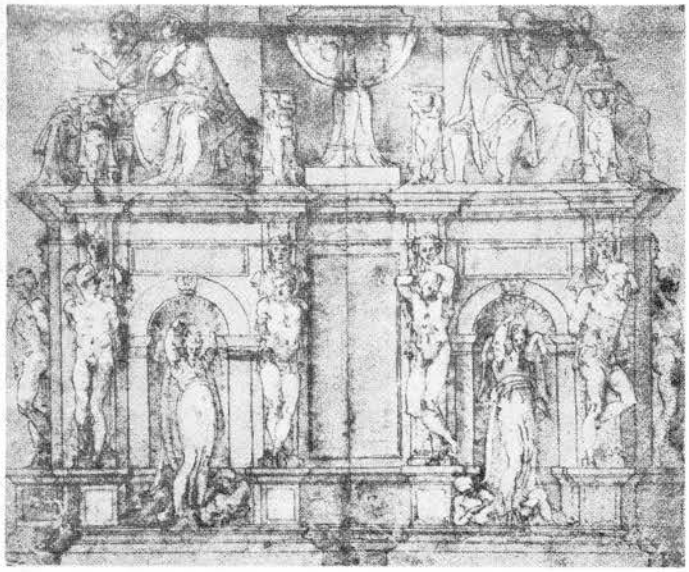


194. RAFAEL. *Iuliu al II-lea*, 1511—1512. Ulei pe lemn. National Gallery, Londra.

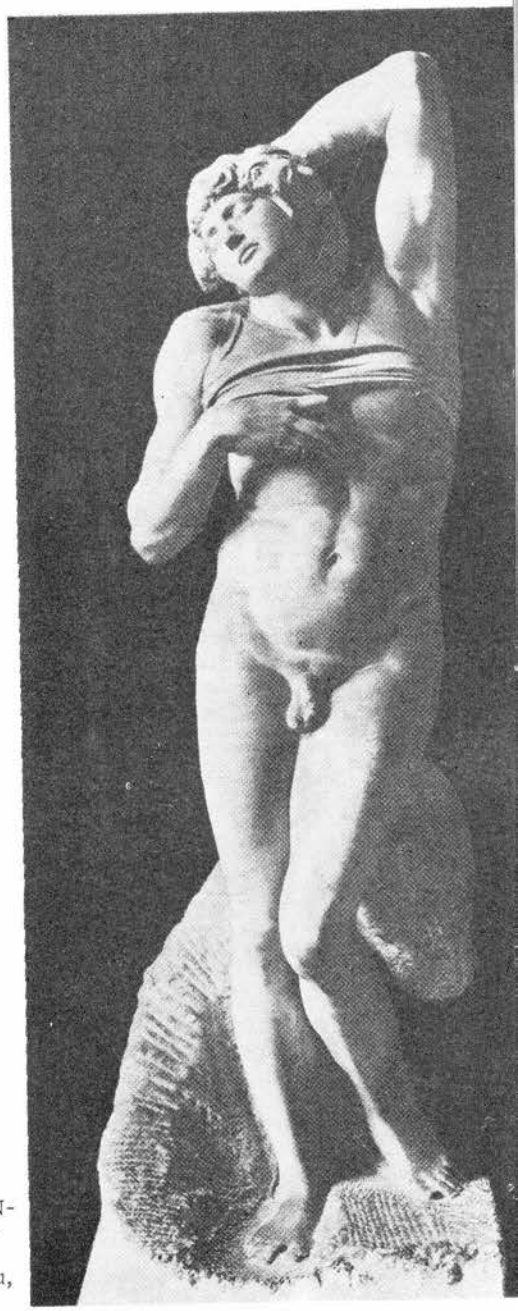
195. RAFAEL. *Leon al X-lea cu doi cardinali*, c. 1518. Ulei pe lemn. Uffizi, Florența.

196. MICHELANGELO. *Pietà*, 1498—1499. Marmură. San Pietro, Vatican, Roma.

197. LEONARDO DA VINCI. *Carton pentru Madona și Pruncul cu Sf. Ana*, 1497—1499. Cărbune și cretă albă pe hîrtie. National Gallery, Londra.

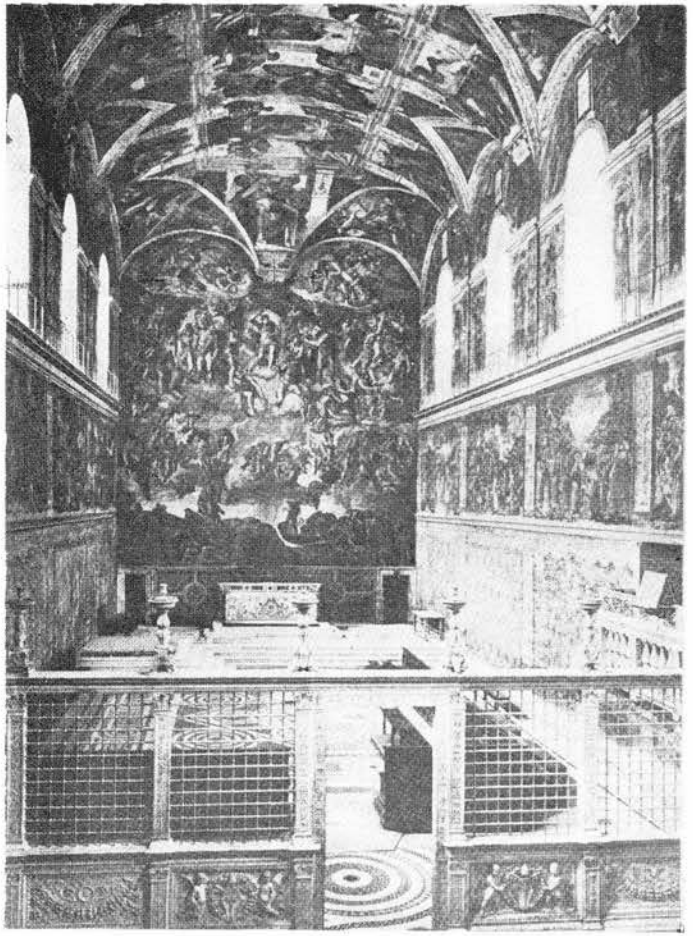


198. MICHELANGELO. Proiectul mormîntului papei Iuliu al II-lea. Desen. Uffizi, Florența.

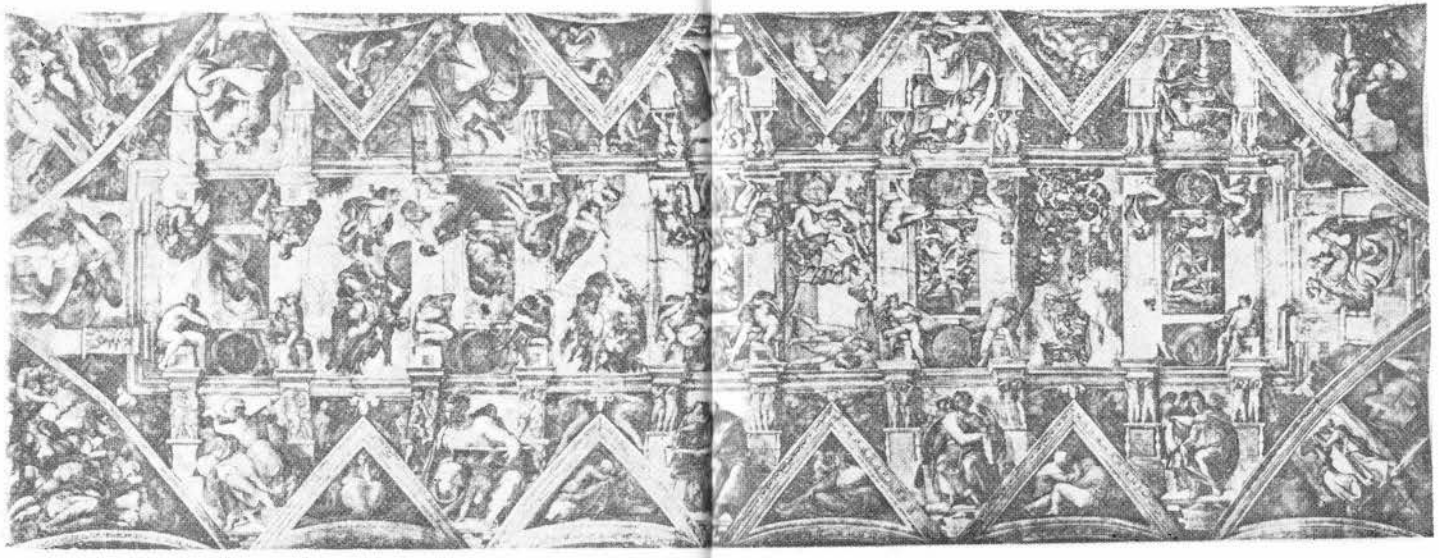


199. MICHELANGELO. *Sclav legat*, 1513—1516. Marmură, Luvru, Paris.

200. MICHELANGELO. *Moise*, 1513—1515. Marmură. San Pietro in Vincoli, Roma.

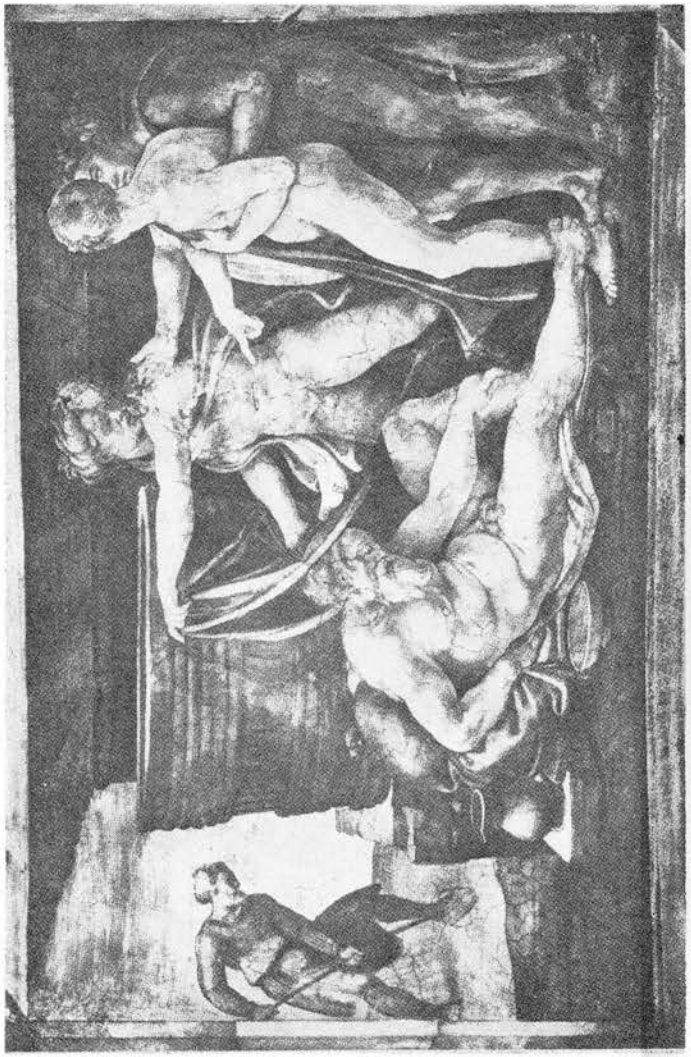


201. Capela Sixtină, vedere spre *Judecata de apoi*, deasupra altarului (MICHELANGELO, 1534—1541, frescă). Vatican, Roma, 1473—1480.

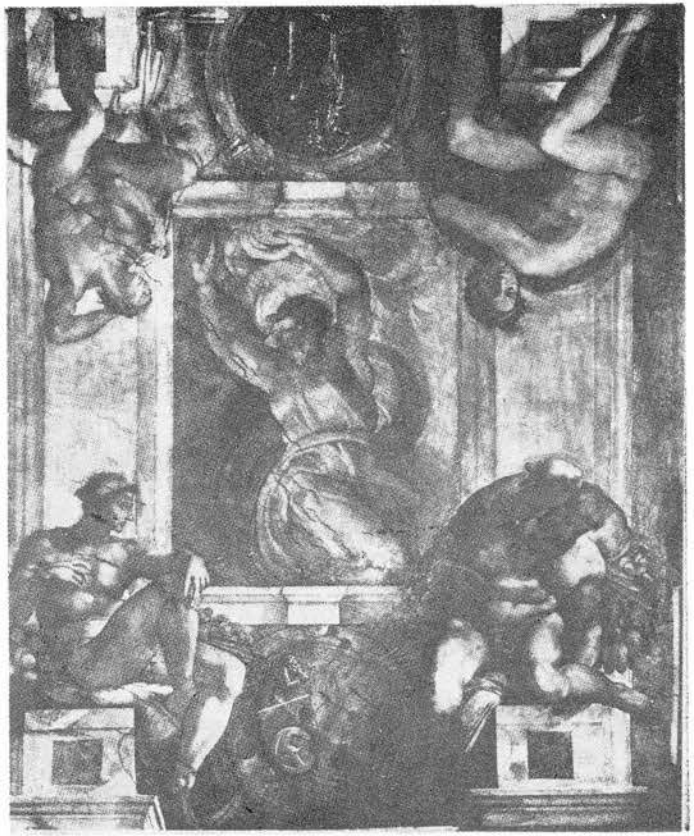


202. MICHELANGELO. Plafonul Capelei Sixtine, 1508—1512. Frescă, Vatican, Roma.

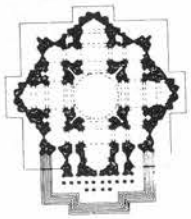
203. MICHELANGELO. *Sibilă delfică*, detaliu din plafonul Capelei Sixtine, 1509. Vatican, Roma.



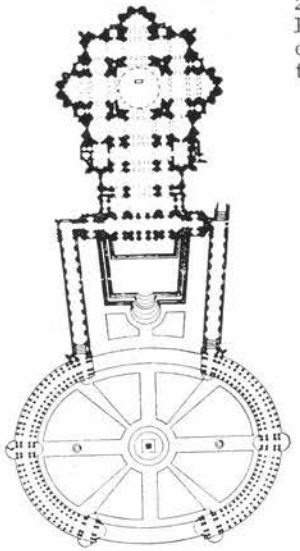
204. MICHELANGELO. *Beţia lui Noe*, detaliu din plafonul Capelei Sixtine, 1508—1509. Vatican, Roma.



205. MICHELANGELO. *Dumnezeu despărţind lumina de întuneric*, detaliu din plafonul Capelei Sixtine, 1511. Vatican, Roma.



206. Bazilica San Pietro. Planul lui MICHELANGELO.



207. Bazilica San Pietro. Planul complexului actual.

208. MICHELANGELO.
Absida şi cupola bazilicii San Pietro.
Începute în 1547.

209. DONATO BRAMANTE. Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma, 1504. Marmură.

210. LEONARDO DA VINCI. *Cina cea de taină*, 1495—1498. Frescă. Santa Maria delle Grazie, Milano.

211. LEONARDO DA VINCI. Desen pentru un aparat de zbor (elicopter), din Manuscrisul B, c. 1485—1490 Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

4. Stilul roman

ROMA, SECOLUL AL II-LEA E.N.

Epoca Antoninilor reprezintă acea „perioadă din istoria omenirii în care condiția neamului omenesc a fost cea mai fericită și mai prosperă . . .“ Astfel scrie Gibbon în *Declinul și căderea Imperiului roman*. Sub Traian, Hadrian și Marcus Aurelius, continuă marele istoric, „imperiul Romei cuprindea cea mai frumoasă regiune a lumii și cea mai civilizată parte a omenirii“. Această prielnică stare de lucruri Gibbon o atribuia geniului romanilor pentru respectul legii și al ordinii, spiritului lor de toleranță și justiție, capacității lor de a realiza o conducere înțeleaptă.

Arcul lui Traian de la Benevento (fig. 67) ne reamintește cumva de această măreție trecută, proclamînd virtuțile și înfăptuirile primului mare împărat din epoca amintită de Gibbon. Înălțat din dispoziția senatului roman pentru a marca terminarea Viei Traiana — o șosea de peste 30 km ce traversa munții, legînd Roma de importantul port Brundisium — arcul cinstea atît o realizare tehnică deosebită, cît și pe principalul constructor al imperiului. O asemenea poartă, de la care începea lungul drum către Răsărit, stîrnea imaginația romanilor, făcîndu-i să vadă cu ochii minții pămîntul de peste mări și amintindu-le că orașul lor nu era o entitate de sine stătătoare. Înțelegerea de către romani a faptului că destinele lor personale,

ca și cele ale cetății și statului în care trăiau, erau strîns legate de ținuturile înconjurătoare își găsea o expresie logică tocmai într-un asemenea monument. Dintre orașele-stat ale antichității, Roma este unică prin rezolvarea pe care a dat-o problemei de a-și menține integritatea ca municipiu, conducînd totodată un vast imperiu. Elaborînd instituțiile mulțumită cărora această unitate politică putea deveni compatibilă cu o mare diversitate umană, romanii au dobîndit cea mai mare realizare socială a lor.

Arcele monumentale marcau de obicei încheierea cu succes a unei campanii prin care erau supuse triburi barbare îndepărtate, sau vreun alt popor civilizat era adus în orbita romană. În cazul Arcului lui Titus, construit la Roma, la întoarcerea sa învingătorul, împreună cu armata, cu o coloană de captivi și cu prăzile de război, a trecut pe sub arc în aplauzele răsunătoare ale mulțimii.

Arcul lui Traian este modelat arhitectural după cel al lui Titus, inclusiv unele detalii cum sînt coloanele în stil *compozit* — o combinație romană între ordinul ionic și cel corintic. El diferă totuși ca spirit de Arcul lui Titus prin aceea că sculpturile redau îndeletniciri pașnice, nu războaie. Reliefurile bogate ce îi acoperă suprafața sînt dispuse într-o manieră tipic romană, menite fiind să informeze și să instruiască, dar totodată și să încînte ochiul. Pe fața dinspre orașul Benevento și dinspre mai îndepărtata Romă (fig. 67), panourile descriu politica internă a lui Traian. Îl vedem dăruind veteranilor din războaiele sale pămînturi în recent cucerita regiune dunăreană; stînd în mijlocul unor negustători prosperi, mulțumiți de noul chei construit pentru ei la Ostia, portul Romei, sau primind aclamațiile senatului și poporului în Forumul Romei. Pe frontispiciu se vede un cortegiu triumfal, iar de fiecare parte a cheii de boltă plutesc simboluri ale victoriei, cu coroană și stindarde. Deasupra, Iupiter, Iunona și Minerva (zeități cunoscute în mitologia romană ca alcătuind Triada Capitolină) îl întîmpină pe împărat. În

semn de aprobare, Iupiter îi dă lui Traian fulgerul său; avem aici o recunoaștere a marii puteri de care se bucura acesta, ca și un indiciu că adulația împăratului începuse a înlocui cultul zeităților olimpiene. Acest grup este plasat alături de inscripție, care adaugă la șirul obișnuit de titluri ale lui Traian pe acela de *Optimus*, „cel mai bun", despre el spunîndu-se că îi plăcea în mod deosebit, căci nu îl împărtea decît cu Iupiter.

Pe fața dinspre port se găsesc scene legate de politica externă a lui Traian. Vedem Germania prestînd jurămîntul de supunere; diferiți monarhi orientali trimițînd tribut prin solii lor; pe împărat instituind ajutoare de stat pentru copiii săraci. Deasupra, un personaj simbolizînd Mesopotamia îi aduce omagiu, iar zeitățile ținutului dunărean îl întîmpină curtenitor. Partea interioară a arcului este decorată în mod similar. Deși fiecare panou înfățișează un episod distinct, unitatea se obține prin repetarea personajului imperial. Varietatea se naște din schimbarea ambianței umane și geografice. Schimbările de loc sînt indicate parțial prin activități și parțial prin fond, care redă un cadru din Roma prin cîteva clădiri cunoscute, o zonă rurală prin copaci, iar o localitate îndepărtată prin zei fluviali exotici. Subiectele sînt, evident, propagandă pentru cîrmuirea imperială — mergînd adesea pînă la a-l arăta pe împărat ca o figură de mărime supraomenească —, dar maniera reținută a prezentării împiedică acest aspect să devină prea ostentativ. Sculptura propriu-zisă este bine realizată tehnic, avînd totuși o anumită tendință spre accentuarea detaliului liniar, în dauna unității și a armoniei calme.

Deși arcele monumentale nu erau destinate unui scop util, forma lor ilustrează principiul constructiv ce stă la baza realizărilor arhitecturale ale romanilor. Cu ajutorul arcului romanii își construiau bolțile și cupolele care au adus arhitectura spre timpurile moderne. Faptul că Arcul lui Traian a fost ridicat într-un oraș provincial aflat la sud de Roma, pe drumul ce o lega de marile centre

 răsăritene — Atena, Pergamul, Alexandria, Efesul

și Antiohia — ne amintește de modul în care tradiția culturală apuseană a moștenit clasicismul lumii mediteraneene. Prin cucerire militară, prin anexare, prin legat sau din proprie inițiativă, unul cîte unul vechile orașe-state și regate au intrat în componența Imperiului roman. Tot astfel ideile, instituțiile și formele de artă ale acestei vaste zone s-au filtrat prin ingenioasa minte romană și, laolaltă cu remarcabilele contribuții ale Romei însăși, au dus treptat la un apogeu cultural, exprimat în literatura, arhitectura și sculptura romană, care corespundea deplin importanței politice a marelui Imperiu roman.

ARHITECTURA

FORUMUL LUI TRAIAN. După ce a devenit împărat în anul 98 e.n., Traian a inițiat un proiect grandios la Roma; construirea unui nou forum (fig. 68, 69). Așa cum imperiul atinsese în vremea sa întinderea maximă, tot astfel populația Romei depășise un milion, apărînd deci nevoia unor clădiri publice mai mari și mai impozante. Vechiul *Forum Romanum* din epoca republicană era de mult inadecvat, și în primii ani ai imperiului i se făcuseră unele extinderi. Planul lui Traian era însă foarte ambițios; el egala suprafața combinată a tuturor forumurilor de mai înainte, lărgind zona acoperită de clădirile aferente pînă la circa 10 hectare. Inutil de adăugat, măreția lui corespundea, sub toate aspectele, acestor dimensiuni. Împăratul a încredințat proiectul lui Apolodor, un arhitect-constructor grec din Damasc, vestit pentru realizarea unui pod de piatră peste porțiunea cea mai lată a Dunării, înainte de a doua campanie dacică a lui Traian. Obîrșia greacă a arhitectului nu indică neapărat o înclinație elenistică a împăratului. Toți ceilalți arhitecți cunoscuți la Roma în acea vreme (inclusiv cei care au colaborat la înfăptuirea proiectului) erau romani, iar Apolodor cunoștea perfect tradiția constructivă romană.

De o concepție tipic romană, forumurile constituiau un sistem de curți deschise și clădiri, totul fiind grupat într-o configurație specifică (fig. 69). Reconstituirea Acropolei ateniene (fig. 13) ne arată că Partenonul și Erehteionul aveau foarte puține lucruri în comun, cu excepția locului unde se aflau. Într-un forum însă nu existau părți izolate, iar în cazul Forumului lui Traian planul a fost gîndit de la început pe o scară mare, dîndu-se atenția cuvenită simetriei. Ansamblul era împărțit în două de o axă centrală care, pornind din centrul porții de intrare arcuite, trecea prin mijlocul pieței, prin intrarea bazilicii (a cărei axă este în unghi drept cu cea a ansamblului), prin baza coloanei, ajungînd pînă la scara templului și la altarul situat în spate.

În forum se intra printr-o maiestuoasă arcadă triplă, ajungîndu-se în marele patrulater al curții interioare, pavat și închis pe trei părți cu ziduri și colonade, iar pe a patra de *Basilica Ulpia*, ușile acesteia fiind plasate față în față cu arcada triplă. Chiar în centrul pieței se înălța o impunătoare statuie ecvestră în bronz a lui Traian. Deși nu s-a păstrat, ea pare că semăna cu cea a lui Marcus Aurelius (fig. 70), pe care îl vedem călărindu-și splendidul armăsar cu un echilibru demn de răbdătorul filosof stoic ce era și de fața gînditoare a autorului mult-cititelor *Meditații*. Pe laturile de est și de vest ale pieții se afla cîte o *exedră* — construcție anexă, semicirculară, mărginită de înalte coloane dorice. De o formă asemănătoare erau șirurile de gherete negustorești ce se înălțau pe cele două coline. Se păstrează mai bine cele de pe Quirinal, dispuse pe șase niveluri și construite din cărămidă (fig. 71). La parter se aflau peste 500 de gherete, pentru legume, fructe și flori; deasupra erau încăperi mari, boltite, pentru depozitarea vinului și untdelemnului; mirodeniile și delicatesele de import se vindeau la nivelurile al treilea și al patrulea; al cincilea era folosit pentru împărțirea de hrană și bani din vistieria imperială, iar ultimul cuprindea rezervoare cu

apă dulce — adusă printr-un apeduct —, aici putîndu-se cumpăra peşte viu.

Lîngă piaţă era *Basilica Ulpia*, din care ne-au rămas doar şiruri de coloane frînte (fig. 72). Termenul de *basilica* era folosit în genere pentru a denumi clădiri mari de uz public, fiind aproximativ echivalent celui modern de „sală" pe care îl dăm încăperilor unde se ţin adunări. Cum într-o bazilică puteau avea loc şi şedinţe judecătoreşti, termenul „sală de judecată" corespunde şi el uneia dintre funcţiile clădirii. Ca formă arhitectonică, bazilica romană este o verigă în lungul lanţ de construcţii mediteraneene ce începuse cu case de locuit, trecînd prin hipostilele egiptene, apoi prin templele greceşti, şi continuînd cu bazilicele creştine.

Vastul interior dreptunghiular al *Basilicei Ulpia*, numită astfel după familia din care se trăgea Traian, era împrejmuit de o dublă colonadă corintică ce susţinea un balcon şi un al doilea şir de coloane care, la rîndul lor, sprijineau grinzile şi căpriorii de lemn ai acoperişului (fig. 73).

Această mare încăpere centrală servea ca loc de adunare şi de tranzacţii comerciale. Ieşindurile semicirculare, *absidele*, acoperite, poate, cu bolţi emisferice şi separate de sala centrală prin draperii sau paravane, adăposteau tribunalele.

Dincolo de bazilică erau două biblioteci, una pentru lucrări greceşti, cealaltă pentru lucrări latine, despărţite printr-o curte în care se afla postamentul Columnei lui Traian, sculptată în relief, despre care vom vorbi mai jos.

După moartea lui Traian, fiul său adoptiv şi totodată succesorul său, Hadrian, a construit la capătul axei principale a forumului templul corintic ce încununa marele ansamblu. Sub raport arhitectonic, el era o versiune la scară mare a templului numit „Maison Carrée" de la Nîmes, în sudul Franţei (fig. 74). Ca şi alte temple romane, acesta, înălţat în cinstea lui Traian, şi cel de la Nîmes, erau aşezate pe un postament şi aveau în faţă un portic mult mai impunător decît în cazul templelor greceşti. Edificiul bine păstrat de la Nîmes ne mai arată că doar coloanele porticu-

lui erau degajate, celelalte fiind încastrate în pereţii cellei şi avînd deci mai mult un rol decorativ decît unul constructiv, de susţinere.

Practica zeificării cîrmuitorilor şi a construirii de temple în cinstea lor era răspîndită în lumea elenistică. La Roma ea a început sub domnia lui August. Tipul de statuie aşezat într-un asemenea templu îl putem vedea în statuia lui August, găsită lîngă Prima Porta (fig. 75) şi care îl redă în atitudinea maiestuoasă a unui *imperator* adresîndu-se oştilor sale. Pe cuirasă — pieptarul de metal al armurii sale — sînt gravate scene în basorelief ce descriu principalele realizări ale domniei lui, ca şi chipuri ale zeilor şi zeiţelor care i-au arătat bunăvoinţă. Lîngă el se află un amoraş călare pe un delfin — unul din simbolurile Venerei (fig. 64, unde Afrodita este echivalentul grecesc al Venerei romane) şi, totodată, o aluzie la originea divină a familiei Iulia. Vergiliu, principalul poet al acestei perioade, afirmă că August se trăgea tocmai din Enea, legendarul fondator al Romei, al cărui tată fusese muritorul Anchise, dar a cărui mamă nu era alta decît zeiţa Venus.

În bună parte, la romani religia era o problemă de familie, de cinstire a şefului viu al acesteia, *pater familias*, ca şi a strămoşilor mai apropiaţi sau mai depărtaţi. În fiecare casă o încăpere era rezervată acestui scop, iar din amintitul obicei s-a născut un întreg gen de sculptură, reprezentat, bunăoară, de busturile-portret *Porcia şi Cato* (fig. 76). În contrast cu imaginea generică şi oarecum idealizată a lui August ca om de stat şi *imperator*, aceste portrete nepretenţioase ale unor oameni de rînd sînt deosebit de realiste. Ambele tipuri de sculptură serveau totuşi, în esenţă, aceluiaşi scop — unul ca imagine a capului de familie într-o casă obişnuită, celălalt pentru venerarea unui mare om într-un templu. Se considera că împăraţii cu vederi paternaliste meritau respectul universal al întregii familii romane, ei fiind *patres patriae*, „părinţi ai patriei". Ridicarea unui templu în cinstea unui împărat de seamă echivala,

am putea spune, cu construirea Monumentului

Washington sau a Monumentului Lincoln din capitala Statelor Unite. Anumite zile erau rezervate pentru ofrande de hrană şi băutură în cadrul unor ceremonii simple de familie; în ziua de cinstire a împăratului, riturile desfăşurate la templul său erau mai ceremonioase, incluzînd uneori sacrificii de animale, o procesiune, festivităţi şi distracţii. Pentru romani, religia era tradiţie şi continuitate familială, iar într-un sens mai larg, istoria şi destinul Romei însăşi.

Cu excepţia templului, Forumul lui Traian a fost terminat în timpul vieţii împăratului şi a fost inaugurat de el, pentru folosinţa populaţiei Romei, în anul 113 e.n. Ansamblul, cum am văzut, se compune din mai multe părţi — arcada triumfală de la intrare, curtea cu statuia ecvestră, clădirile de uz comercial, *Basilica Ulpia*, cele două biblioteci, o columnă monumentală şi templul — totul alcătuind o compoziţie arhitecturală pe scară grandioasă, menită să cuprindă o serie de activităţi. Începînd cu un centru comercial şi, totodată, loc de tratare a afacerilor, forumul continuă cu sala de adunare publică şi curţile de justiţie, venind apoi la rînd locurile de meditaţie tihnită, de studii în biblioteci şi de citire a istoriei în formă vizuală, pe columnă, şi se termina cu locaşul destinat venerării împăratului şi închinării în faţa zeilor romani.

BĂILE IMPERIALE. Dacă forumurile răspundeau preocupărilor mai serioase ale poporului, Traian nu uita că adesea circul era la fel de important ca şi pîinea pentru mulţumirea supuşilor săi. Una din obligaţiile fiecărui împărat era aceea de a asigura, pe cheltuiala sa personală, organizarea de distracţii publice. Doar locuitorii foarte bogaţi îşi puteau permite să petreacă acasă, pe cînd poporul de rînd îşi căuta amuzamente în afara căminului. În acest scop s-au construit numeroase băi, teatre, amfiteatre, arene şi stadioane în tot oraşul. Diversitatea lor n-a mai fost de atunci depăşită, iar pînă în ziua de azi cea mai laudativă

apreciere ce se poate da unei complexe serbări publice este să o numim „sărbătoare romană".

Băile imperiale ofereau publicului mult mai mult decît bazine cu apă fierbinte, rece şi încropită. Ele cuprindeau şi alte amenajări, ca vestiare, săli de gimnastică, ospătării, bodegi şi alei umbroase. Populaţia putea să asiste la reprezentaţii teatrale, la întreceri de atletism şi la conferinţe publice, să citească în biblioteci sau să se plimbe prin galerii cu sculpturi şi picturi. Termele erau, pe scurt, palate populare, unde cetăţenii sociabili puteau gusta în comun ceea ce numai bogaţii îşi permiteau să savureze la ei acasă. Folosite şi pentru expunerea trofeelor şi amintirilor aduse din campaniile militare, băile sînt locuri unde s-au găsit numeroase statui, printre care celebrul grup *Laocoon* (fig. 62). Ele prezentau şi avantaje de ordin igienic; iar odată cu deprinderea obişnuinţei de a se îmbăia zilnic, locuitorii Romei au devenit, probabil, mai curaţi decît populaţia oricărui alt oraş de pînă atunci ori de atunci încoace.

Traian a adăugat la numărul băilor publice existente un mare local, clădit tot de Apolodor. Deşi ruinele termelor sale (*thermae*) nu s-au păstrat la fel de bine ca cele ale lui Caracalla şi Diocleţian, ştim destul despre ele pentru a ne imagina clar cum arătau. Doar cu puţin mai mici decît termele celorlalţi doi împăraţi, dotările lor erau la o scară comparabilă. Marea sală centrală constituie primul exemplu cunoscut de boltire în cruce cu beton, principiul căreia este ilustrat în fig. 83, ca şi în sala centrală similară a termelor lui Caracalla (fig. 77, 78), care avea peste 55 m în lungime, cu un spaţiu liber de 31 m între pereţi. Din ilustraţie se poate vedea că bolta longitudinală în leagăn este intersectată de trei ori în unghi drept de bolţi mai scurte, dispuse pe lăţimea sălii. În afară de faptul că acoperă spaţii interioare mai mari fără a necesita stîlpi şi coloane care să împiedice libera circulaţie, acest tip de construcţie are avantajul suplimentar de a permite o iluminare naturală îndestulătoare prin fe-

restrele de sus, care în loc de geamuri aveau

benzi subțiri de marmură galbenă translucidă. Arhitecții moderni care au înălțat edificii uriașe ca gara Union din Washington sau gara Grand Central Terminal din New York n-au găsit modele mai bune, printre clădirile civile de mari proporții, decît aceste terme romane.

COLOSSEUMUL ȘI APEDUCTELE. Colosseumul (fig. 79), care datează de la sfîrșitul secolului I e.n., era scena unor distracții de masă cam brutale, incluzînd uneori sîngeroase lupte între gladiatori, sau între aceștia și fiare sălbatice. Forma ovală a Colosseumului se întinde pe aproape 2,5 hectare și putea cuprinde, așezați, vreo 50.000 de spectatori. De jur împrejur se înălțau circa 80 de arcade, care slujeau atît de bine ca intrări și ieșiri, încît edificiul se putea goli de public în cîteva minute. Talentul organizatoric al romanilor transpare aici nu numai din asemenea aspecte practice, ci și din planul clădirii și din decorația ei. În nivelurile succesive ale aceleiași clădiri se îmbină trei ordine de arhitectură. Coloanele angajate de la primul nivel sînt variații dorice locale, cunoscute sub numele de „ordinul toscan"; cele de la al doilea nivel sînt ionice; la al treilea, corintice; la al patrulea, care atinge înălțimea de 48 m, găsim stîlpi corintici plați, denumiți *pilaștri*, între care sînt o serie de orificii pentru fixarea barelor pe care se întindea o prelată ce îi apăra pe spectatori de soare și de ploaie. Materialul de construcție este un beton făcut din cărămizi sfărîmate, pietriș, cenușă vulcanică, var și apă. El putea fi turnat în forme diferite și, uscîndu-se, devenea tare ca piatra naturală. Exteriorul era inițial placat cu marmură, și întreaga clădire ar fi astăzi în stare bună, dacă n-ar fi fost întrebuințată ulterior ca sursă de material de construcție, pînă în secolul al XVIII-lea. În ciuda acestui fapt, Colosseumul rămîne una din cele mai impunătoare ruine ale antichității romane, iar popularitatea lui ca prototip este confirmată de numeroasele stadioane de fotbal.

Pentru a asigura alimentarea cu apă a termelor sale, Traian a găsit necesar să îmbunătățească

vechiul sistem de apeducte și să adauge unul nou, lung de 56 km și încă folosit azi. Un exemplu și mai reușit de apeduct roman este Pont du Gard, la Nîmes (fig. 80), datînd din secolul I e.n. Pentru aducerea în oraș a apei provenite dintr-un izvor de munte aflat la 40 km distanță s-a construit un sistem de canale din beton, deschise și subterane. Funcționînd pe principiul gravitației, canalele erau înclinate în direcția dorită și, în cazul de față, apa traversa o vale lată de circa 275 m, la aproape 50 m înălțime. Grațioasele arce inferioare susțin un pod care încă este utilizat, iar cele superioare — mari și mici — susțin canalul de apă.

PANTEONUL. Simțul roman de organizare socială s-a manifestat și pe tărîm religios prin construirea Panteonului (fig. 81). Deși numele ar însemna un templu închinat tuturor zeilor, în fapt Panteonul a devenit o oglindă a structurii cosmice, cu statui, așezate în nișe, personificînd Soarele, Luna și așa-numitele „zeități planetare" — Mercur, Venus, Marte, Iupiter și Saturn. Împăratul Hadrian însuși a colaborat la proiectarea acestui remarcabil edificiu, iar uneori el prezida ședințele senatului roman în splendidul și măiestritul lui interior.

Geometria Panteonului rezultă din îmbinarea unui cilindru cu o emisferă, pe un plan circular (fig. 82), diametrul interior, ca și înălțimea cupolei, fiind de aproximativ 43 m. Claritatea formei ce se obține prin egalitatea vizibilă a dimensiunii verticale cu cea orizontală și prin simplitatea proiectului este evidentă oricărui privitor. Senzația plăcută de echilibru spațial și impresia armonioasă creată de interior provin din reunirea simțului estetic cu iscusința tehnică în execuție. Prin acest edificiu, ca și prin marile săli ale termelor imperiale, romanii au adus arhitectura la punctul de obținere a unor interioare semnificative. Spre deosebire de alte temple clasice, Panteonul te invită să intri. Fața interioară a cupolei este casetată — *casetele* fiind compartimente adîncite, care slujesc unui dublu scop: să reducă greutatea cupolei și să

ofere un fond pentru decorația ei. În centrul fiecărei casete era o stea de bronz aurit, acest motiv stabilind o relație simbolică între cupolă și cer. O bună parte a interiorului (de mare strălucire cîndva), cu pereții îmbrăcați în marmură multicoloră de un ocru aprins, cu contraste pe roșu, verde și negru, mai poate încă fi văzută. Au dispărut însă plăcile de bronz aurit ce odinioară acopereau fața dinăuntru, casetată, a cupolei ca un vast firmament înstelat, asemănător boltei cerești. Unica sursă de lumină este un orificiu rotund, cu diametrul de aproape 9 m, practicat în mijlocul cupolei. Acest *oculus* („ochi"), cum era numit, poate fi înțeles ca o aluzie la ochiul atotvăzător al cerului. Aflat la circa 45 m deasupra pavimentului de mozaic viu colorat, el lasă să pătrundă un mare fascicul de lumină intensă ce scaldă întregul interior.

Așa cum îl vedem azi, Panteonul la exterior este lipsit de bogatul și coloratul înveliș de marmură pe care l-a avut. Plăcile de bronz de pe plafonul porticului, cele de bronz aurit ce acopereau în întregime exteriorul cupolei și al tamburului, ca și monumentalele statui de zei din interior, au dispărut toate în decursul timpului. În ciuda acestor pierderi, Panteonul este edificiul cel mai bine păstrat ce ne-a rămas din antichitate și cea mai veche construcție de mari dimensiuni cu plafonul original intact. El rămîne una dintre cele mai impunătoare clădiri cu cupolă din lume, avînd totuși concurenți remarcabili în Hagia Sofia din Istanbul (fig. 103), catedrala din Florența (fig. 170), bazilica San Pietro din Roma (fig. 193) și catedrala St. Paul din Londra (fig. 293). Urmașii sînt nenumărați: Villa Rotonda (fig. 215), casa lui Thomas Jefferson din Monticello, rotonda creată de acesta pentru universitatea din Virginia, Panteonul din Paris, anumite trăsături ale rotondei Capitoliului din Washington, precum și Biblioteca memorială Low de la Universitatea Columbia din New York — ca să menționăm doar cîteva dintre clădirile inspirate de Panteon.

APORTUL ARHITECTONIC AL ROMANILOR. Aportul roman la evoluția arhitecturii este împătrit: 1) clădiri cu scop utilitar, 2) folosirea arcului și bolții ca principiu constructiv, 3) accentuarea verticalității și 4) crearea de interioare semnificative. Sub primul aspect, arhitectura romană s-a caracterizat printr-o deplasare a accentului de la construcțiile de cult la cele de uz civil, cu importante consecințe în rezolvarea problemelor practice ale vremii. Aceasta nu înseamnă că romanii neglijau sanctuarele și templele, sau că erau lipsiți de simț religios. Totuși, la fel ca în secolele XIX și XX, principalele realizări arhitectonice au un caracter laic, nu de cult. Ele includ bazilice, apeducte, drumuri, poduri, chiar și sisteme de canalizare, toate servind admirabil scopurilor utilitare ale romanilor.

Vine apoi — mai importantă, poate, decît toate celelalte — folosirea de către romani a posibilităților intrinseci ale arcului ca principiu constructiv în realizarea acestor obiective. Construcția unui arc adevărat din blocuri în formă de pană, numite *bolțari*, ca și unele dintre implicațiile sistemului, rezultă mai clar din figura 83 decît ar putea s-o explice cuvintele. Dacă asemenea arce sînt așezate unul lîngă altul, în șir, arcada astfel creată se poate folosi în construirea de apeducte și poduri, așa cum am văzut la Pont du Gard (fig. 80). Dacă sînt așezate în coloană, rezultă o *boltă cilindrică*, ca în cazul Arcului lui Traian de la Benevento (fig. 67), boltă folosită pentru plafoanele interioarelor. Dacă mai multe arce acoperă un spațiu dat, intersectîndu-se în jurul unei axe centrale, rezultatul este o cupolă, ca în cazul Panteonului. Într-o formă mult simplificată, avem aici principiile tehnice care stau la baza realizărilor arhitecturale romane.

În al treilea rînd, prin progresul lor tehnic romanii au putut spori înălțimea clădirilor lor proporțional cu creșterea în dimensiuni a acestora. Construcțiile de uz comercial, pe șase niveluri, din Forumul lui Traian sînt o demonstrație categorică a avantajelor verticalității, care permitea grupa-

rea unui mare număr de mici prăvălii într-o singură clădire, în mijlocul unui oraș aglomerat. Alte cazuri ilustrative sînt „blocurile" din Ostia și din Roma, locuite de mai multe familii. Tendința se manifestă în înălțimea mare ce dă o agreabilă impresie de proporționalitate spațială sălilor din termele lui Traian și Caracalla, precum și Panteonului — construcția lor devenind posibilă prin folosirea bolților în cruce și a cupolei.

În sfîrșit, cuprinderea unor mari spații interioare a apărut ca o necesitate în urma creșterii numerice a populației orașului. Direcția gîndirii arhitectonice romane în rezolvarea acestei probleme reiese clar din comparația unei agore grecești cu Forumul lui Traian, a unui teatru elenistic cu Colosseumul, ori a Partenonului cu Panteonul. Atenția deosebită ce se acorda compoziției spațiale și problemelor de iluminare e vădită în proiectarea interioarelor, de pildă la *Basilica Ulpia*, la Panteon și în marile săli ale termelor. În toate aceste cazuri putem discerne înțelegerea crescîndă, de către romani, a valorii, tangibilității și realității mediului spațial.

SCULPTURA

FRIZA SPIRALĂ A COLUMNEI LUI TRAIAN. Pentru a comemora victoriile împăratului în cele două campanii purtate contra dacilor din zona Dunării de jos, senatul și poporul roman au înălțat o columnă monumentală în Forumul lui Traian. Ea a fost amplasată în micul spațiu liber de lîngă *Basilica Ulpia*, între cele două biblioteci (fig. 3). Soclul era inițial împrejmuit de o colonadă susținînd o galerie superioară de pe care sculpturile vedeau mai bine. Diametrul columnei variază între 3,65 m la baza fusului și 3 m în vîrf. Ansamblul atingea o înălțime de 39 m, soclul avînd 5,5 m, fusul 29,5 m, iar în vîrf aflîndu-se o uriașă statuie a lui Traian de circa 4 m. Aceasta s-a pierdut de mult și a fost înlocuită cu o statuie a Sfîntului Petru. În interiorul columnei se află o scară în

spirală ce urcă spre vîrf, luminată prin mici deschizături în formă de ferestre, practicate în friză. Conform tradiției, Traian a ales columna ca locul său de veci, iar rămășițele sale pămîntești au fost puse într-o încăpere de la baza columnei.

Columna ține de ordinul doric și e construită din mai multe tronsoane de marmură albă. Suprafața ei este acoperită în întregime cu o bandă spirală, sculptată în basorelief, ce se înfășoară de 23 de ori de la bază spre vîrf. Din stînga spre dreapta putem urmări relatarea celor două campanii dacice pe o fîșie continuă, lată de circa 127 cm și lungă de aproape 200 m, în care apar 2500 figuri omenești, precum și cai, bărci, vehicule și diferite tipuri de armament.

Eroul povestirii este, desigur, marțialul Traian, arătat aici pe cînd își îndeplinea misiunea imperială, apărînd Roma de năvălirile barbare. Imperiul era oricînd dispus să primească în granițele lui orice popor care accepta valorile civilizației mediteraneene, dar nu putea tolera nici o înfruntare. Cînd în Dacia s-a întemeiat un regat puternic, Traian l-a privit ca o amenințare și a pornit imediat să-l aducă sub controlul Romei. Deși a fost nevoie de două campanii în acest scop, rezultatul durabil al procesului de romanizare se reflectă în numele uneia dintre țările din regiune: România. Calitățile de conducător militar ale lui Traian erau bine cunoscute iar pe această columnă și pe alte monumente analoge faima lui nu suferă, evident, din lipsă de popularizare. Pe friză el apare mereu, fiind redat cu consecvență ca un personaj hotărît, perfect stăpîn pe situație, oricare ar fi fost aceasta. Împărțind gloria cu comandantul ei, apare armata romană; în tabăra cealaltă îl vedem pe adversarul lui Traian, regele dac Decebal, cu oștile sale „barbare".

Începutul campaniei este plasat pe malul Dunării, într-o tabără romană păzită de sentinele și aprovizionată cu ajutorul bărcilor (fig. 84). În timp ce romanii pornesc să treacă Dunărea pe un pod de pontoane, un zeu personificînd fluviul iese

 dintr-o grotă și își manifestă bunăvoința sprijinind

podul. De aici încolo acțiunea se desfășoară, inexorabil, către punctul culminant: triumful armatei romane. Scenele ce urmează îl arată pe Traian ținînd un consiliu de război; înveșmîntat în togă, închinînd o libație zeilor; sau stînd în picioare pe un podium și adresîndu-se trupelor sale (fig. 85). Armata este prezentată instalîndu-și tabere pe terenul inamic, arzînd un sat dac, sau încleștată în luptă. În clipa crucială Iupiter se ivește pe cer, aruncîndu-și fulgerele spre dușmani pentru a-i împrăștia în toate direcțiile. Vedem apoi sfîrșitul, cu soldații care se îngrămădesc în jurul împăratului, ținînd în mîini capetele tăiate ale dușmanilor; răniții primesc îngrijiri, iar pe cer se ivește Victoria înaripată.

Scenele sînt astfel redate încît să asigure o desfășurare continuă și cît mai curgătoare a acțiunii. Din necesități de claritate scenele trebuie despărțite, iar artistul face aceasta cu ajutorul a circa nouăzeci de apariții distincte ale lui Traian, care de fiecare dată semnalizează un nou episod. Alte mijloace includ folosirea ocazională a cîte unui copac pentru a despărți o scenă de alta, introducerea de fundale noi, reprezentate de un munte ori un grup de clădiri, sau diverse asemenea procedee. Acest tip de relief în spirală a fost pe drept cuvînt comparat cu papirusurile și sulurile de pergament pe care romanii culți erau obișnuiți să le citească. Se știe că Traian a scris o relatare a campaniilor sale dacice, așa cum făcuse și Iulius Caesar în cazul războaielor cu galii, dar documentul nu ni s-a păstrat. Cum comentariile asupra acelui moment din istorie sînt foarte fragmentare, columna a devenit una din principalele surse de informații despre el. Impresia spectatorului este atît de vie, de parcă acesta ar fi luat parte la campanie alături de Traian.

Reliefurile se apropie de literatură prin modul lor de a informa pe calea narațiunii vizuale. Metodele folosite de romani în asemenea cazuri au fost împărțite în „simultană" și „continuă". Prima categorie este identică cu cea întrebuințată de greci la frontonul estic și friza Partenonului, de pildă,

unde întreaga acțiune se petrece într-un anumit moment, „înghețat" în forma sculptată. Metoda simultană (sau separatoare) respectă deci unitățile clasice de timp, loc și acțiune. Metoda continuă (sau ciclică) a fost creată de romani tocmai pentru redarea unor sucesiuni de episoade în felul războaielor lui Traian. Unitatea de acțiune se obține prin relatarea unei biografii, care poate fi amplificată prin introducerea cîtorva campanii militare, ca în cazul de față. Unitatea de timp și spațiu este sacrificată în ceea ce privește întreaga compoziție, dar se păstrează în episoade. Deși originea acestei metode este încă subiect de controversă științifică, nimeni nu a contestat modul eficient în care au folosit-o romanii. Spiritul ei se apropie de interesul viu al romanilor pentru evenimentul istoric și actual, iar utilitatea ei pentru scopurile propagandei oficiale este evidentă.

În ciuda conținutului de narațiune directă, stilul nu este realist. Pentru a-și obține efectele, artistul se baza pe un set de simboluri tot atît de atent elaborate ca și cuvintele de care se foloseau scriitorii. Un șir de linii ondulate, bunăoară, indica marea; un contur crestat, la orizont, reprezintă un munte; un zid poate însemna un oraș sau o tabără; o figură feminină, cu draperia cutată în formă de semilună, îl informează pe privitor că este noapte. În cadrul acestui simbolism perspectiva e tratată destul de liber, și putem deseori vedea un om mai înalt decît un zid sau un personaj de seamă, bunăoară împăratul, înfățișat mult mai mare decît cei din jur. Acest procedeu nu exclude redarea unor elemente lesne de recunoscut, de pildă stindardele legiunilor romane, ca și detalii de pe scuturi și platoșe. Friza de pe Columna lui Traian ne îndreaptă, neîndoios, pe calea simbolismului imagistic folosit mai tîrziu de artiștii creștinismului timpuriu și ai evului mediu, care, desigur, au fost influențați de ea.

Pusă alături de sculpturile artiștilor elenistici care încă lucrau la Roma, friza pare în mare măsură lipsită de rafinament. Ea constituie însă, în mod clar și deliberat, un monument de artă ro-

mană pentru marele public, adresîndu-se deci acelei numeroase pături a populației care nu putea obține informații și satisfacție din citirea cărților. Amplasarea ei între două biblioteci indică de asemenea recunoașterea faptului că istoria se poate cunoaște atît din izvoare imagistice, cît și din pergamentele latine sau grecești. Formele elegante și calme ale zeilor greci nu puteau stîrni emoția romanilor, care se distrau privind luptele de gladiatori desfășurate în Colosseum. Dacă o minoritate cultivată admira demnitatea și sobrietatea în sculptură, vasta majoritate a oamenilor trebuiau stimulați printr-o operă cu impact direct, redînd o acțiune viguroasă, și cu personaje în care ei se recunoșteau. Văzută astfel, friza Columnei este plină de prospețime, originală și uimitor de vie.

Sculptorul care a creat-o era, fără îndoială un maestru în arta sa, capabil să redea cu ușurință, într-un basorelief extrem de plat, oștiri întregi, bătălii aprige, ca și peisajele din jur ori cerul. Grija în execuție este permanentă și, chiar dacă scenele dinspre vîrf nu puteau fi, practic, văzute de jos, iscusința se dovedește aceeași. Rămînînd în poziția sa proeminentă din vremea lui Traian pînă astăzi, columna — ca și cea ridicată în cinstea lui Marcus Aurelius — a avut o influență extraordinară asupra artei ulterioare. Modalitatea continuă de narațiune vizuală a fost preluată direct în cazul picturilor de catacombă ale primilor creștini, a fost dusă mai departe prin manuscrisele anluminate, sculpturile religioase și vitraliile epocii medievale, și o mai putem găsi încă, bine dezvoltată, în benzile desenate de astăzi. Chiar și cinematograful datorează ceva acestei tehnici create în veacul al II-lea e.n. În cartea de față, exemplele de influență directă ale acestei modalități narative includ mozaicurile ce redau povestea lui Iisus, din biserica Sant'Apollinare Nuovo de la Ravenna (fig. 94—96); tapiseria de la Bayeux, care ne relatează cucerirea Angliei de către normanzi (fig. 130, 131); frescele lui Giotto despre viața Sfîntului Francisc din Assisi (fig. 159—161); pictura lui Michelangelo de pe plafonul Capelei Sixtine (fig. 202—205); și fi-

dela imitație a Columnei lui Traian executată sub domnia lui Napoleon pentru piața Vendôme din Paris (fig. 322).

MUZICA

Practicarea poeziei și muzicii la nivel de amatori se bucura de mai multă trecere printre romanii cultivați decît cea a artelor vizuale. Un patrician putea da sugestii despre planul unei clădiri sau despre unele amănunte ale decorației, dar de aici încolo sarcina îi revenea arhitectului sau dulgherului. Cît privește sculptura și pictura, un bogătaș putea face impresie în calitate de colecționar, dar execuția propriu-zisă era lăsată în seama artiștilor sau a sclavilor. Cînd era însă vorba de poezie sau de cîntat cu acompaniament de liră, amatori se găseau numeroși în cele mai înalte straturi ale societății, chiar și printre împărați. Dacă distracțiile lui Traian cereau, pare-se, tot atîta efort ca și unele dintre activitățile lui militare, cele căutate de succesorii săi imediați includ preocupări literare și muzicale. Hadrian scria versuri în greacă și latină, iar ultimul dintre Antonini, Marcus Aurelius, și-a creat o reputație trainică prin activitatea sa de scriitor și filozof. Hadrian, Antoninus Pius și Caracalla cîntau bine la chitară și la orga hidraulică. Talentul lor muzical n-a putut umbri însă „faima" înaintașului lor Nero.

Deși cunoaștem multe lucruri despre literatura latină, nu ne-a parvenit nici o mostră din muzica romanilor. Tot ceea ce știm despre ea trebuie spicuit din referiri literare ocazionale, din sculpturi, mozaicuri și fresce care înfățișează muzica în execuție, și din cercetarea cîtorva instrumente muzicale. Aceste surse ne spun însă că romanii ascultau multă muzică și că nici o manifestare, publică sau particulară, nu era completă fără ea.

Săpături recente în nordul Africii au scos la lumină un mozaic înfățișînd un mic ansamblu instrumental roman ce se produce într-un amfiteatru în timpul unei lupte de gladiatori (fig. 86). Ve-

dem un muzicant cîntînd la *tuba* (trîmbiță), un instrument de bronz, lung și drept; alți doi cîntă la *cornu* (corn), un instrument circular, iar un altul este așezat la *hydraulus* (orgă hidraulică). Prevăzut cu o claviatură rudimentară și cu pedale, acest instrument foarte ingenios genera sunete datorită ieșirii sub presiune a aerului, comprimat de două recipiente cu apă, printr-o serie de țevi de bronz. Unele instrumente de acest fel erau înalte de trei metri. Se foloseau mai ales în arene, unde sunetele lor semănau probabil cu cele emise de orga cu abur, cîndva atît de frecvent auzită în circurile de modă veche.

Potrivit ideii romane de măreție, dimensiunile instrumentelor muzicale au fost mult sporite. Marcellinus descrie un spectacol dat de cîteva sute de muzicanți, dintre care unii cîntau la „lire mari cît niște care de luptă". Din cauza utilității lor în bătălii, instrumentelor de suflat li se cerea un volum sonor tot mai mare. Semnalele militare erau transmise prin sunete de trîmbiță, și cu cît erau mai multe legiuni în luptă, cu atît mai puternice și mai metalice deveneau sunetele. Acest lucru e confirmat de Quintilian, care pune o întrebare retorică, răspunzînd apoi la ea într-un mod bombastic: „Și care este rolul goarnelor și trîmbițelor din legiunea noastră? Cu cît e mai puternic sunetul lor, cu atît crește glorioasa putere a armelor noastre asupra tuturor popoarelor lumii". Publicul numeros ce se aduna în amfiteatre juca de asemenea un rol în amplificarea volumului diferitelor instrumente și în formarea unor ansambluri vocale și instrumentale de mari dimensiuni. Scriind în veacul I e.n., Seneca observă că mărimea acestor ansambluri atingea astfel de proporții, încît uneori cîntăreții și muzicanții din arenă îi depășeau numeric pe spectatori. Soliștii se pierdeau în asemenea mulțimi, și există relatări despre mari grupuri vocale acompaniate de diverși suflători și de o orgă hidraulică.

Quintilian remarcă și cîteva dintre aplicațiile practice ale muzicii în arta oratoriei. El subliniază mai ales cultivarea vocii, deoarece „oratorul stîr-

nește emoție la ascultătorii săi prin ridicarea, coborîrea sau inflexiunile glasului". El citează apoi cazul unui mare vorbitor din trecut, care, în timp ce își ținea cuvîntările, avea permanent lîngă el un muzicant, „a cărui sarcină era să-i dea tonul pe care să-și moduleze vocea. Atît de mult se îngrijea el de acest lucru, chiar și în mijlocul celor mai pătimașe discursuri, cînd îi înspăimînta pe cei din partidul patrician".

Izvoarele literare indică o intensă activitate muzicală la Roma în veacul al II-lea e.n. După numărul mare de cîntăreți, instrumentiști și mimi de formație grecească ce activau în oraș, se poate aprecia că tradiția greacă era încă foarte puternică. În formele ei mai austere însă, arta greacă putea fi gustată doar de minoritatea aristocrată. Prin urmare, la fel ca multe alte manifestări artistice grecești, muzica s-a adaptat la nevoile și preferințele unui mare oraș cosmopolit ce se caracteriza printr-o varietate de gusturi. Pliniu ne spune în treacăt cum se distra lumea într-un mediu cultivat, atunci cînd își mustră un prieten ce n-a venit la un prînz la care îl invitase. După ce îi descrie meniul ratat, Pliniu îl informează pe acest prieten că ar fi avut drept distracție „ori un interludiu, ori recitarea unui poem, ori o piesă muzicală", potrivit dorinței lui.

Muzica făcea de asemenea parte din orice spectacol teatral și, dacă în drama latină se omitea corul, pe care grecii puneau atîta accent, dialogul era presărat cu cîntece acompaniate la *tibia* (un fel de flaut). Aceste inserții muzicale nu erau compuse de dramaturgi, așa cum se întîmpla în cadrul tradiției ateniene, ci erau lăsate în seama muzicanților. Nu se neglija importanța corurilor și a fanfarelor pentru moralul armatei, pe lîngă semnalele de trîmbiță folosite în luptă existînd și un tip funcțional de muzică militară. Ansambluri populare se produceau la jocuri și întreceri, iar muzicanții ambulanți de pe stradă făceau parte din peisajul cotidian.

Faptul că nu ne-a rămas nici o singură notă

 din aceste creații dovedește că muzica romană era

în primul rînd o artă interpretativă. Deşi cîntăreţii şi muzicanţii îşi compuneau probabil cîntecele şi piesele sau făceau variaţiuni pe teme tradiţionale, nici unul nu pare să se fi îngrijit a le aşterne în scris — şi chiar dacă ar fi făcut-o, autorităţile bisericeşti de mai tîrziu ar fi luat măsuri ca asemenea melodii păgîne să fie puse pe foc. Aşadar, ca şi în cazul muzicii populare ce exista doar în tradiţie orală pînă la introducerea notaţiei moderne şi a mijloacelor de înregistrare, arta aceasta a pierit odată cu cei care o practicau.

IDEILE

Ca parte a principalului curent de cultură clasică, civilizaţia romană împărtăşea multe dintre ideile ce au generat stilurile elenic şi elenistic. Semnificativ este faptul că romanii au extins sfera artelor, cuprinzînd în ea nu numai opere destinate cunoscătorilor, ci şi pe cele gustate de marele public. Două idei ce disting stilul roman de stilurile clasice anterioare şi predomină în expresia artistică la romani: talentul organizatoric şi un sincer spirit utilitar, vădit în concepţia despre artă ca sursă de delectare populară şi de rezolvare a unor probleme cu caracter practic.

ORGANIZAREA. Capacitatea organizatorică a romanilor se relevă în crearea unei ordini mondiale sistematice, cuprinzînd o religie unitară, un cod de legi unitar şi o civilizaţie unitară. Cucerirea armată era, desigur, unul dintre mijloacele folosite, dar acceptarea unui maximum de autoguvernare a popoarelor supuse, cu o amplă toleranţă pentru obiceiurile locale, chiar şi pentru religiile de trib, stă mărturie realismului şi îngăduinţei romanilor. Dorinţa lor de unitate exterioară nu implica şi uniformitatea lăuntrică, iar recunoaşterea sinceră a acestui fapt constituie temeiul reuşitei lor ca administratori. Avînd în vedere această capacitate de a-şi organiza instituţiile religioase, juridice, sociale şi guvernamentale, vom înţelege de ce con-

tribuţia lor majoră pe tărîmul artelor s-a manifestat în arhitectură. Acest spirit de organizare ni se dezvăluie şi în marile lor proiecte de lucrări publice — construirea de drumuri, porturi, apeducte etc; de asemenea, în modul de a grupa edificiile de-a lungul unei axe comune, cum am văzut la Forumul lui Traian, contrastînd puternic cu ideea elenică de perfecţiune autonomă; în organizarea activităţii comerciale în centre comune, şi în diferitele forme de recreaţie din terme; în aplicarea şi dezvoltarea tuturor posibilităţilor de construcţie cu ajutorul arcului şi bolţii; în combinarea capitelului corintic cu cel ionic, avînd ca rezultat stilul compozit — singura lor contribuţie distinctivă la stilurile clasice; în îmbinarea a trei stiluri la exteriorul aceleiaşi clădiri, ca în cazul Colosseumului, unde ordinul toscan-doric este folosit la primul nivel, cel ionic la al doilea şi cel corintic la al treilea şi al patrulea; în introducerea casei cu apartamente, locuită de mai multe familii; în atenţia dată rapidităţii de adunare şi dispersare a publicului în cazul unor clădiri de felul Colosseumului; în inventarea „supermagazinului" — vezi centrul comercial organizat pe şase niveluri în Forumul lui Traian; în sfîrşit, în construirea unui „supertemplu" pentru principalele zeităţi — Panteonul.

Acelaşi spirit de organizare se reflectă în lărgirea spaţiului interior, ca în cazul *Basilicei Ulpia*, al Panteonului sau al amplelor săli de baie, pentru a putea primi un număr tot mai mare de oameni. Ideea grecească era de a defini spaţiul prin planuri, iar exterioarele templelor greceşti constituiau fundale pentru procesiuni şi ceremonii religioase. Pe cei ce o slăveau pe Atena în Partenon îi interesa mai ales colonada de afară, nu interiorul. Spaţiul în acest sens era definit, dar nu organizat; în cazul Panteonului însă, spaţiul interior capătă realitate. Pentru greci, spaţiul rămînea totdeauna un gol fără formă ce trebuia supus şi umanizat; romanii admit posibilitatea modelării spaţiului tridimensional, închizîndu-l şi dîndu-i o formă semnificativă. Dintre numeroasele moduri

găsite de ei pentru intensificarea acestei senzații spațiale semnalăm: simțul proporțiilor; tendința de a realiza construcții în ansambluri structurale; exploatarea culorii prin folosirea marmurii policrome, care însuflețește interioarele și intensifică perceperea adîncimii; folosirea *trompe l'oeil*-ului în picturile murale spre a sugera a treia dimensiune; o atenție mai mare dată problemelor de iluminare. Toate acestea romanii le-au obținut fără a sacrifica limpezimea clasică a formei. Același simț este transpus și în sculptură, unde tangibilitatea ambientului spațial se reflectă în fundalele de reliefuri, prin clădiri și peisaje ce sugerează adîncimea, pe cînd stilul grecesc din veacul al V-lea î.e.n. omitea conștient orice asemenea cadru de referință. Mai mult, organizarea timpului într-un continuum, ca în cazul seriei ciclice de pe Columna lui Traian, indică o nouă concepție de ordine secvențială transpusă în artele vizuale.

Încă o fațetă a acestei capacități organizatorice romane o găsim în existența unei ample game de gusturi în artă. Erau stiluri pe placul minorității cultivate și stiluri pe placul oamenilor de rînd, din clasele mijlocii și inferioare. Unele erau menite pentru ochiul și urechea cunoscătorilor, altele aveau o adresă mărturisit populară. Gusturile conservatoare ale primilor se întorceau către valorile verificate ale artei grecești; așadar, ei colecționau statui și picturi vechi sau comandau opere noi executate în stilul vechi. Iscusința rafinată a grecilor nu prezenta interes pentru mase, a căror atenție era mai lesne captată de o mare statuie ecvestră în bronz ori de un monumental arc de triumf. În Forumul lui Traian se dădea satisfacție acestei varietăți de gusturi, bibliotecile — greacă și latină — fiind plasate pe ambele laturi ale unei incinte și avînd între ele columna, pe care campaniile lui Traian erau povestite într-o simbolică populară atent elaborată ce stîrnea curiozitatea mulțimii.

Disprețul păturii conservatoare pentru arta populară este bine exprimat de Athenaios, un cărturar și retor grec care trăia la Roma în jurul

anului 200 e.n. El laudă virtuțile tradiției culturale mai vechi și face frecvent comparații deloc măgulitoare între normele superioare din trecut și cele urmate în timpul său. „Pe vremuri", scrie Athenaios, „aprecierea populară era un semn de artă proastă; așadar, atunci cînd un oarecare muzicant ce cînta la *aulos* a fost o dată puternic aplaudat, Asopodor din Flios, care aștepta încă în culise, spuse: «Ce e asta? S-a întîmplat, probabil, ceva îngrozitor!» Desigur, muzicantul nu putuse cîștiga aprobarea mulțimii în alt fel... Și totuși, muzicanții din zilele noastre își pun ca țel al artei lor succesul la public". Ca și în cazul arhitecturii, sculpturii și picturii, romanii moșteniseră tradiția muzicală grecească. Vechile teorii supraviețuiau în speculații filosofice, iar în casele celor bogați se angajau, de preferință, profesori de muzică greci. Singurele compoziții muzicale ce ne-au rămas din acea epocă sînt trei imnuri scrise de Mesomede, un muzicant grec de la curtea lui Hadrian. Cei care cultivau acest stil mai auster gîndeau că muzica e menită să educe și să înalțe spiritul, dar gustul popular mergea în cu totul altă direcție.

Muzica disprețuită de Athenaios și grupul său conservator era, vădit, chiar genul de muzică gustat de majoritatea romanilor la serbările lor publice, la paradele militare, jocuri, întreceri sportive, alergări și, într-o anumită măsură, la teatru. Paralela modernă ar fi distincția existentă între publicul amator de concerte simfonice, muzică de cameră și spectacole de operă, și cel atras către muzica ce se poate auzi la manifestările sportive sau comediile muzicale, către popularul jaz sau rock. Reușita romană în acest domeniu a constat în lărgirea sferei de interes a artelor și în adaptarea lor la diferite tipuri de public. Romanii puteau astfel oferi distracții locuitorilor unui mare oraș, la fel cum clădirile și lucrările publice realizate de ei satisfăceau nevoile fizice ale acestora.

UTILITARISMUL. Referindu-se la epoca ultimilor doi împăraţi antonini, Gibbon afirmă că „domniile lor reunite sînt, poate, unica perioadă din istorie în care fericirea unui mare popor a fost unicul ţel al cîrmuirii". Baza acestei afirmaţii o găsim în felul cum romanii au reuşit să găsească o cale de mijloc între Scila abstracţiunilor teoretice greceşti despre natura statului ideal şi Caribda speculaţiei religioase asupra bucuriilor lumii de apoi, caracteristică fazelor ulterioare, creştine, ale istoriei imperiului. Speculaţia despre adevărurile eterne putea lumina cugetul, dar înţelegerea comportării umane era răsplătită prin avantaje mai nemijlocite. Spre sfîrşitul perioadei antonine Roma ajunsese la un echilibru bazat pe acceptarea doctrinei stoice „Trăieşte, lăsîndu-i şi pe alţii să trăiască" şi a ideii epicureice de plăcere ca ghid spre o condiţie de maximă bunăstare. Transpunerea acestor doctrine individualiste în forme şi principii de guvernare implica un înalt grad de toleranţă, ca şi recunoaşterea faptului că, fie pentru o lege, fie pentru o operă de artă, criteriul calităţii este „maximum de bine unui număr maxim de oameni". Construirea de temple elegant proporţionate nu era deci la fel de importantă ca realizarea de noi apeducte. Întreţinerea unui palat luxos venea în urma creării de palate populare, băi publice şi teatre. O colecţie particulară de sculptură era subordonată expoziţiilor organizate în pieţe şi galerii, unde statuile puteau fi văzute şi apreciate de mulţi. O piesă, o poezie sau o bucată muzicală ce trezea doar sensibilitatea minorităţii culte nu egala în rang, pe această scară, creaţiile aplaudate de mase. Pe scurt, artele practice primau asupra celor decorative; bunurile materiale luau locul valorilor spirituale, mai îndepărtate; utilitatea trecea înaintea frumuseţii abstracte (deşi, să nu uităm, nu există aici o excludere reciprocă).

Cum pe romani îi interesau prea puţin formele ideale, nu e întîmplător că reuşitele lor cele mai mari au fost obţinute în arta guvernării, nu în artele frumoase.

În *Eneida*, Vergiliu spune: „Lasă-i pe alţii să topească şi să toarne bronzul viu în forme mai frumoase . . . ori să urmeze cu vîrful nuielii drumurile rotitorului cer, întîmpinînd constelaţiile ce se ivesc; iar tu, o romanule, învaţă să cîrmuieşti neamurile cu puterea-ţi atotstăpînă". Aşa cum am spus mai înainte, arta ce s-a dovedit a fi cît mai aproape de năzuinţele romane este arhitectura, mai ales sub aspectele ei utilitare, din domeniul lucrărilor publice. Realizarea unei şosele de aproape 400 km peste lanţuri muntoase, eliminarea parţială a unei coline înalte de peste 30 m pentru a face loc unui forum, construcţia unui sistem de canalizare pentru un oraş cu peste un milion de locuitori, sau a unui pod peste Dunăre în punctul ei de maximă lăţime, perfecţionarea unui nou material de construcţie, betonul — toate acestea le-au făcut cu relativă uşurinţă.

În domeniul sculpturii, romanii s-au îngrijit ca subiectele să servească ţelurilor statului prin aceea că proslăveau virtuţile şi faptele împăraţilor. Poeme epice ca *Eneida* jucau un rol similar pe tărîmul literaturii şi, aşa cum spune Quintilian, sunetele puternice ale instrumentelor de bronz proclamau gloria armelor romane. Alte aplicaţii ale acestui utilitarism pot fi găsite în strălucita folosire a unor procedee tehnice ca arcul şi bolta. Capacitatea romanilor de a rezolva probleme tehnice este dovedită de drumurile, apeductele şi podurile care continuă să-şi îndeplinească menirea şi astăzi (fig. 78). În sculptură, aplicarea metodei de naraţiune continuă în relatarea unei teme era un factor de progres prin aceea că promova simţul continuităţii în dimensiunea timp, anticipînd formele de artă vizuală religioasă şi laică de mai tîrziu. Crearea unei forme practice de comunicare cu ajutorul limbajului prin arta epistolară, începînd cu Cicero şi continuînd cu Pliniu cel Tînăr, era faţeta literară a aceluiaşi concept. În fine, atunci cînd Quintilian a arătat cum se poate folosi arta melodiei în retorică, prin prezenţa unui muzicant cu un fluier care să-i dea oratorului un ton mai convingător, ciclul era încheiat.

Oricît de eficace ar fi fost acest utilitarism, el fusese plătit cu prețul conflictului dintre construcție și decorație, dintre valorile extrinseci și cele intrinseci, dintre aspectele semnificative și cele nesemnificative ale artei. Romanii făceau clădiri și decorații bune, dar cumva cele două activități nu reușeau să se îmbine într-o coexistență armonioasă. Acest lucru este ilustrat de afirmația cam bombastică a lui August, care spusese cîndva că a găsit Roma un oraș de cărămidă și a lăsat-o un oraș de marmură. În realitate Roma era încă un oraș de cărămidă și beton, sub lustrul marmurei augustane. Nici unul dintre aceste materiale nu se cere scuzat, ori mascat, așa cum ne-o demonstrează grația ritmată a arcelor funcționale de la Pont du Gard. August nu avea deci nevoie să dea de înțeles că edificiile romane erau în întregime din marmură, ca Partenonul grecesc. În ansamblu, așadar, arhitectura romană dădea cele mai bune roade atunci cînd se menținea în utilitarismul ei sincer, cînd se angaja în mari proiecte inginerești și cînd rezolva cu succes probleme practice de construcție.

Centrele culturale mai vechi, de pildă Atena și Pergamul, erau atît de îndepărtate, încît puritatea lor clasică mai reținută n-a exercitat vreo influență apreciabilă asupra formelor artei occidentale pînă în perioada descoperirilor arheologice din secolele XVIII și XIX. Toate fazele clasiciste de pînă atunci erau, de fapt, renașteri ale stilului roman. Odată cu apariția metodelor constructive romane, arhitectura apuseană își găsise calea proprie, pe care a urmat-o în linii mari pînă la descoperirile tehnice din secolele XIX și XX. În consecință, vom sublinia din nou că Roma a fost poarta prin care ne-au venit toate stilurile, formele și ideile civilizației mediteraneene. După ce au fost transpuse, printr-un proces de selecție — cu sclipiri de autentică originalitate — într-o structură tipic romană, ele au trecut mai departe pe sub arc, spre cultura medievală, prin noile capitale imperiale romane: Bizanțul în Răsărit și Ravenna în Apus. După declinul Romei ca centru al unui vast imperiu, ea a rămas capitala creștinătății.

Devenită loc de pelerinaj, prin monumentele ei arhitectonice, sculpturale și literare Roma va exercita o masivă influență asupra cîrmuitorilor, oamenilor de rînd și artiștilor care gravitau, într-o epocă sau alta, către ea. Datorită acestei durabile întîietăți în toate fazele ulterioare ale culturii apusene, orice oraș important are acum o parte din Roma în el. Pe drept cuvînt, deci, Roma a fost și continuă să fie numită Cetatea Eternă.

CRONOLOGIE / Perioada romană — Republica și Imperiul

Istorie generală

753 î.e.n.	Data legendară a fondării Romei
c.616—c.509	Perioada etruscă. Domnesc regii Tarquinizi
c.500	Fondarea republicii romane; detronarea ultimului rege, Tarquinius Superbus
c.450	Romanii colonizează Italia
390	Roma jefuită de gali
280— 275	Slăbirea puterii grecești din Italia
264— 241	Primul război punic; Roma anexează Sicilia, Corsica, Sardinia
218— 201	Al doilea război punic; Hanibal invadează Italia. Cartagina cedează Spania Romei
150— 146	Al treilea război punic. Distrugerea Cartaginei și transformarea teritoriului ei în provincie romană
133	Roma moștenește Pergamul
100— 44	Iulius Caesar. Cucerește Galia (58—51); trece Rubiconul, ocupă Roma, devine dictator (49); Forumul lui Iulius Caesar (începerea construcției c.48); campanii în Egipt, Asia Mică, Africa, Spania (48—45); calendarul iulian (45); asasinat (44)
c. 50—c. 10	Vitruviu activ; scrie tratatul *Despre arhitectură*
43	Formarea celui de-al doilea triumvirat: Antonius, Octavianus (Augustus), Lepidus
31	Bătălia navală de la Actium; Antoniu și Cleopatra sînt înfrînți
27— 14e.n.	Domnia lui August (Octavianus Augustus). Instaurarea principatului, apoi a imperiului; construcții: Forumul și Mau-

soleul lui August, Ara Pacis, Termele lui Agrippa, Teatrul lui Marcellus, Basilica Iulia

4 e.n. Nașterea lui Iisus; răstignit în anul 29 e.n.

54— 68 Domnia lui Nero; construcții: Termele lui Nero, Domus Aureus

70 Titus cucerește Ierusalimul; distrugerea templului

79 Erupe Vezuviul; Pompei și Herculaneum distruse

79— 81 Domnia lui Titus. Încheierea lucrărilor la Colosseum; alte construcții: Templul lui Vespasian, Arcul lui Titus

96— 180 „Epoca Antoninilor" sau „Epoca celor cinci împărați" (Nerva, Traian, Hadrian, Antoninus Pius, Marcus Aurelius). Apogeul puterii Imperiului roman

98— 117 Domnia lui Traian. Campaniile dacice (101—106); se construiește portul Ostia (103); Via Traiana între Benevento și Brundisium; Termele lui Traian (110); Forumul lui Traian, Columna lui Traian, Arcul lui Traian la Benevento (113); cucerirea Armeniei, Parției; Imperiul roman se extinde pînă la Golful Persic și Marea Caspică (113—117)

c.110—c.120 Apolodor din Damasc, arhitect, activ

104— 105 Apolodor construiește podul peste Dunăre

117— 138 Domnia lui Hadrian. Încheierea lucrărilor la templul lui Zeus Olimpianul din Atena (117); Panteonul din Roma (120—124); vila lui Hadrian la Tivoli (c.120—127); începe lucrările la mormîntul lui Hadrian (135)

138— 161 Domnia lui Antoninus Pius. Se construiește „Casa Dianei" la Ostia

161— 180 Domnia lui Marcus Aurelius. Filosof stoic, autor al *Meditațiilor* (c.174); moare lîngă Viena

211— 217 Termele lui Caracalla

80 i.e.n.—14 e.n. Epoca de aur a literaturii latine

106— 43 Cicero, om politic, orator, scriitor

c. 96— 55 Lucrețiu, poet, filosof, *Poemul naturii*

87— 57 Catul, poet liric

70— 19 Vergiliu, *Eneida*, *Ecloge*

65— 8 Horațiu, *Ode*

59—17 e.n. Titus Livius, *De la fundarea Romei*

43—17 e.n. Ovidiu, *Arta de a iubi*, *Metamorfozele*

14—117e.n. „Epoca de argint a literaturii latine"

3 i.e.n.—65 e.n. Seneca, filosof, dramaturg

c. 20— 66 Petronius, *Satiricon*

23— 79 Pliniu cel Bătrîn, naturalist, enciclopedist

c. 50—c. 90 Epictet, filosof stoic

35— 95 Quintilian, *Arta oratorică*

40—c.102 Marțial, epigramist

c. 46— 120 Plutarh, *Viețile paralele*

55—c.117 Tacit, istoric, *Anale*, *Germania*

c. 60—c.135 Iuvenal, *Satire*

62— 113 Pliniu cel Tînăr, scriitor, om politic. *Panegiricul împăratului Traian*, ținut în fața senatului din Roma (100)

75—c.150 Suetoniu, *Viețile celor doisprezece cezari*

c.160 Apuleius, filosof, *Măgarul de aur*

c.160—c.230 Tertulian, teolog creștin

PARTEA A II-A

PERIOADA MEDIEVALĂ

5. Stilul paleocreştin roman şi stilul bizantin

RAVENNA, SFÎRŞITUL SECOLULUI AL V-LEA ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI A VI-LEA

Multe monede romane vechi poartă inscripţia *Ravenna Felix*, „Ravenna cea fericită". Printr-o întorsătură favorabilă a soartei, acest neînsemnat orăşel italian de pe coasta Mării Adriatice a devenit scena pe care se vor juca marile drame politice, religioase şi artistice ale unui veac şi jumătate de istorie europeană. Ravenna a fost, pe rînd, reşedinţa ultimilor împăraţi romani de Apus, capitala regatului ostrogot şi centrul occidental al Imperiului roman de răsărit. Un loc mai neatrăgător nici că s-ar putea imagina. Spre est se întinde Marea Adriatică, spre nord şi sud vasta deltă a fluviului Pad, singura cale de acces terestră fiind printr-un ţinut mlăştinos. Totuşi, într-o vreme cînd populaţiile barbare hărţuiau necontenit Roma, tocmai acest caracter izolat l-a făcut pe împăratul Honorius să-şi părăsească la 402 e.n. capitala şi să caute în Ravenna o fortăreaţă unde legiunile sale, puse în dificultate, puteau căpăta provizii prin portul apropiat, Classe. Dar cu toate aceste avantaje naturale, Ravenna a rezistat barbarilor doar pînă în anul 476, cînd Odoacru a reuşit să pătrundă în oraşul aparent inexpugnabil

şi să pună capăt Imperiului roman de apus. Regatul ostrogot al lui Teodoric, urmaşul lui Odoacru, a durat şi mai puţin, Ravenna fiind cucerită din nou atunci cînd, sub Iustinian, armatele Imperiului roman de răsărit au ocupat peninsula italică şi, pentru scurtă vreme, au refăcut unitatea vechiului imperiu. Între timp o a treia forţă, mai durabilă, papalitatea romană, cîştiga tot mai mult teren.

Roma în apus, Bizanţul în răsărit şi ostrogoţii nomazi la miazănoapte erau despărţiţi prin tradiţii istorice diferite şi prin mari distanţe geografice. La începutul veacului al IV-lea, după ce făcuse din creştinism religia oficială a statului, împăratul Constantin şi-a strămutat curtea la Bizanţ, botezînd acest oraş „noua Romă". Mai tîrziu, această a doua capitală s-a numit Constantinopol, în cinstea sa, şi curînd Imperiul roman de apus şi cel de răsărit îşi urmau căile lor distincte. Odată cu incursiunile barbare dinspre nord s-a dezlănţuit o luptă tripartită pentru putere, între Iustinian, Teodoric şi papă.

Nu numai marea separa Ravenna de Constantinopol; munţi mai înalţi decît Alpii stăteau între ea şi barbarii neastîmpăraţi de la nord; piedici mai mari decît Apeninii o despărţeau de Roma. Barierele metafizice s-au dovedit, în fapt, mai greu de trecut decît munţii ori mările, căci în acea epocă se puneau temeliile principalelor dogme religioase, şi în anumite privinţe disputele de la Ravenna prefigurează împărţirea ulterioară a creştinătăţii în ortodoxă, romano-catolică şi protestantă. În vremea aceea principala controversă de doctrină se purta în legătură cu natura Sfintei Treimi, şi mai ales cu rolul lui Hristos ca a doua persoană a ei. Ostrogoţii, convertiţi la creştinism de Arie din Alexandria (c. 256—336), credeau că, fiind creat de Dumnezeu-tatăl, Iisus era subordonat acestuia, nu consubstanţial cu el. Cu toată această respingere a Treimii, arienii vedeau în Hristos pe cea mai nobilă dintre făpturile create, dar de natură

 umană, nu divină. La Bizanţ se susţinea că Iisus,

ca întrupare a Cuvîntului, este consubstanţial cu Tatăl şi, deci, are o natură divină. Papalitatea romană a găsit o cale de mijloc între aceste două extreme, afirmînd că, întrucît Cuvîntul s-a făcut trup, Hristos avea atît o natură divină, cît şi una umană, fiind un membru deplin al Treimii. Astăzi, asemenea dispute teologice ne par depărtate, dar în primele secole de creştinism ele erau destul de puternice pentru a zgudui imperii, a răsturna monarhi ori a provoca decenii întregi de război.

Paralel cu disputele politice şi religioase, la Ravenna apăruse şi un conflict dintre stilurile artistice, pe măsură ce cîrmuitorii care se succedau au clădit şi împodobit oraşul. În veacul al VI-lea, ereticii arieni ostrogoţi, patriarhii bizantini şi membrii ierarhiei romane, ca şi şcolile de artişti pe care le patronau, aveau tradiţii culturale diferite, ţeluri estetice diferite şi concepţii despre lume diferite. În vremea cînd Imperiul roman era unitar, influenţe culturale veneau din toate părţile lumii mediteraneene şi, avînd totuşi o anumită diversitate regională, arta romană a dobîndit o vădită unitate. Dar, după dezintegrarea puterii romane, adoptarea creştinismului ca religie oficială şi despărţirea imperiului într-o zonă estică şi una vestică, s-a produs şi o reorientare pe tărîmul artei. Deşi existau multe elemente comune, datorate unui patrimoniu comun, au început să se formeze două stiluri aparte. Aşadar, referindu-ne la întreaga artă a perioadei vom vorbi de „artă paleocreştină"; termenul de „artă paleocreştină romană" va fi folosit pentru a distinge stilul apusean de vechea artă romană păgînă, în declin — pe de o parte, şi de stilurile romanic şi gotic din perioada medievală de mai tîrziu — pe de alta; iar prin „artă bizantină" vom desemna stilul paralel răsăritean.

ARHITECTURA ŞI MOZAICURILE

După ce Ravenna a înlocuit Roma în funcţia ei de capitală, s-a simţit nevoia unui program de construcţii care să transforme acest orăşel într-o me-

tropolă. Nici un monarh nu putea admite să fi fost depăşit de predecesorii săi. Ca atare, împăraţii romani din Apus şi împărăteasa Galla Placidia — al cărei mormînt îl vedem în figura 88 — au clădit importante edificii laice şi religioase. După ce a preluat puterea, regele ostrogot Teodoric s-a străduit să fie mai roman decît romanii. Aşa cum scria unui dregător din Roma, el dorea ca domnia lui „să le egaleze pe cele dinainte prin frumuseţea clădirilor". Iar marele Iustinian, după cucerirea peninsulei italice de către Bizanţ, a adus o contribuţie arhitectonică pe măsura măreţiei lui imperiale.

SANT'APOLLINARE NUOVO — BAZILICA DREPTUNGHIULARĂ. Teodoric a cuprins în programul său de construcţii o biserică pentru uzul arienilor, printre care se număra şi el. Iniţial închinată „Domnului nostru Iisus Hristos", această biserică (fig. 89) se cheamă azi Sant' Apollinare Nuovo, în cinstea lui Apollinarus, sfîntul protector al Ravennei şi, prin tradiţie, discipol şi prieten al Sfîntului Petru. Planul este de o simplitate severă (fig. 90), spaţiul fiind divizat într-un vestibul, denumit *nartex*, o încăpere centrală pentru adunarea credincioşilor — *nava*, separată de părţile laterale prin două şiruri de coloane, şi o *absidă* semicirculară, care încadra altarul şi avea jilţuri pentru clerici. Vechile temple păgîne, cu interiorul lor mic şi întunecos, nu erau modele potrivite pentru bisericile creştine, care trebuiau să primească mulţi credincioşi. În Grecia antică ceremoniile aveau loc afară, în jurul unui altar, templul slujind ca fundal. Principalele elemente de arhitectură şi decoraţie ale templelor clasice — colonade, frize, frontoane — erau la exterior. Bazilica creştină a întors templul grecesc spre interior, lăsînd exteriorului o înfăţişare simplă, şi şi-a îndreptat atenţia spre colonadele interioare şi spre decoraţia pictată sau în mozaic a pereţilor şi a absidei semicirculare.

Cea mai completă dintre aceste bazilici paleo-

creştine era vechea bazilică San Pietro (fig. 91,

92), numită astfel pentru că în secolul al XVI-lea a fost dărîmată spre a face loc actualei bazilici, opera lui Bramante, Michelangelo şi Maderno (fig. 193). Plănuită din anul 324, cînd împăratul Constantin a închinat-o Sfîntului Petru, şi clădită peste presupusul mormînt al apostolului, vechea bazilică — cea mai mare din acea epocă — a rămas pînă la demolare principalul monument al creştinătăţii apusene.

Spre a permite desfăşurarea tuturor activităţilor creştine, ea îmbina elemente de arhitectură romană domestică, civică şi de cult, într-o alcătuire nouă, armonioasă. După urcarea mai multor trepte, se intra în *atrium* printr-un portal cu arcade. Această curte descoperită, moştenire de la vechile vile romane de ţară, era înconjurată de galerii boltite ce se sprijineau pe coloane; ea oferea spaţiu pentru adunarea credincioşilor, amenajări pentru instruirea noilor convertiţi şi încăperi pentru slujitorii bisericii. În mijloc se afla o fîntînă pentru spălarea rituală a mîinilor. Partea din atrium situată spre biserică a devenit nartex, servind ca faţadă pentru biserica propriu-zisă. Prin portalurile nartexului se pătrundea în nava principală şi în navele laterale (fig. 93). Nava spaţioasă, lată de aproape 25 m şi semănînd cu sălile de judecată dreptunghiulare din bazilicile publice romane (fig. 73), era flancată de cîte două nave laterale, late de 9 m fiecare, şi de colonade ce conduceau privirea, pe o lungime de 90 m, spre *arcul triumfal* (numit astfel din cauza înrudirii lui cu construcţii imperiale romane asemănătoare — vezi fig. 67). Dincolo de acesta se afla *transeptul*, extins lateral ca nişte „braţe" perpendiculare pe navă, avînd rolul unei a doua nave, şi apoi absida semicirculară. Planul bazilicii (fig. 92) ne apare deci ca avînd, aproximativ, forma unui T, a unei cruci, o lungă cruce latină cu braţe scurte. De la un capăt la celălalt, vechea bazilică se întindea pe o axă orizontală de 255 m, cu lăţimea maximă, 90 m, în transept.

Pe verticală, o bazilică (fig. 93) se înalţă deasupra colonadelor navei printr-o porţiune inter- 156

mediară, numită *triforiu*, care atinge nivelul acoperişului navelor laterale; mai sus este aşa-numita „claire-voie", cu şiruri de ferestre ce iluminează interiorul şi cu zidăria sa, care susţine grinzile de lemn ale acoperişului în şed. În concordanţă cu orientarea închisă, spre interior a acestor prime bazilici, nu existau ferestre care să permită vederea lumii de afară; cele din „claire-voie" erau aşezate prea sus şi prea adînc, prin ele neputîndu-se nici măcar zări cerul. Se căuta strălucirea lăuntrică a spiritului, nu lumina naturală.

Sant' Apollinare Nuovo — spre deosebire de vechea bazilică San Pietro, menită să primească 40 000 de credincioşi sau chiar mai mulţi — constituia capela particulară a palatului lui Teodoric. Doar nava a rămas intactă, toate celelalte părţi fiind restaurări sau adaosuri ulterioare.

Arhitectura ei modestă n-ar atrage prea mult atenţia, dar splendidele mozaicuri ce îi decorează nava sînt de o importanţă specială în istoria artei. Deşi au o structură armonioasă, ele au fost de fapt create în două perioade şi stiluri diferite.

Mozaicurile mai vechi au fost comandate de Teodoric şi sînt opera artiştilor paleocreştini romani. „Trimiteţi-mi din oraşul vostru", scrisese el, prin secretarul său Casiodor, unui dregător din Roma, „cîţiva dintre cei mai iscusiţi lucrători în marmură, care să poată alătura acele bucăţi ce au fost cu mare dibăcie tăiate şi, punînd laolaltă feluritele lor culori, să poată reda înfăţişarea naturală". După cucerirea de către Iustinian, biserica a fost retîrnosită şi tot ce amintea de dogma ariană sau de domnia lui Teodoric a fost înlăturat. După o jumătate de secol, o parte din friza de deasupra arcadei navei a fost înlocuită cu mozaicuri în stil bizantin.

Acoperind complet ambii pereţi ai navei, mozaicurile se divid în trei registre (fig. 89). Deasupra arcadei navei şi sub ferestrele din „claire-voie" vedem o fîşie lată şi continuă de mozaic ce parcurge întreaga lungime a navei, ca o friză. Ea conţine două lungi şiruri de sfinţi (partea bizan- 157 tină), într-o procesiune grandioasă ce porneşte de

la reprezentări ale Ravennei, pe o latură și ale portului Classe pe cealaltă (partea paleocreștină romană). Cel de-al doilea registru umple spațiul dintre ferestrele din „claire-voie", cu o serie de figuri înveșmîntate în togă. La nivelul superior, panouri ce redau întîmplări din viața lui Hristos alternează cu nișe simulate, în formă de baldachin, care stau peste figurile în picioare de dedesubt. Registrul median și cel de sus sînt realizate de artiști romani, iar scenele din partea superioară alcătuiesc cea mai completă reprezentare a vieții lui Hristos din arta paleocreștină. Pe o latură se redau parabolele și minunile, printre ele *Bunul păstor despărțind oile de capre* — o aluzie la Judecata de apoi. În această scenă, ca și în altele, Iisus apare tînăr, fără barbă, cu ochi albaștri și păr castaniu. Pe partea opusă sînt înfățișate scene referitoare la Patimi și la Înviere. În *Cina cea de taină* (fig. 94), care îl arată pe Hristos cu discipolii săi, rezemați pe spate, ca participanții la un festin roman, el este redat ca un personaj mai matur, avînd și barbă. În toate scenele îl vedem cu nimbul cruciform și cu o nestemată pe fiecare braț al crucii, distingîndu-se astfel de sfinții și îngerii din preajmă. Poza demnă și mantia purpurie sînt și ele menite să-l prezinte într-o aură de măreție regală. Stînd ca niște statui pe piedestal, figurile din registrul median sînt modelate tridimensional, cu efecte de clarobscur și cu umbre purtate pe diagonală. Se pare că inițial personajele erau identificate prin inscripții ce puteau fi citite deasupra capetelor lor; îndepărtarea numelor sugerează că s-ar putea ca figurile să fi reprezentat profeți și sfinți veneraţi de creștinii arieni.

Marea friză cu mozaicuri de deasupra arcadelor din navă începe în stînga și în dreapta intrării, cu reprezentări ale Ravennei și, respectiv, portului Classe. Acesta din urmă este înfățișat între două faruri, cu trei galere romane ancorate în rada lui semicirculară. Deasupra zidurilor orașului se pot vedea cîteva din străvechile-i clădiri, iar pe porți iese cortegiul fecioarelor martire. Pe partea cealaltă este Ravenna, cu palatul lui Teodoric în

prim plan (fig. 95). Sub cuvîntul *Palatium* vedem arcada centrală, unde odinioară se afla o statuie ecvestră a lui Teodoric. Sub celelalte arcade, contururile și vestigiile de capete și mîini arată că fuseseră înfățișați și curtenii lui, iar Teodoric mai apărea o dată în poarta orașului, la dreapta. Cînd însă regatul ostrogot și-a găsit brusc sfîrșitul, aceste personaje au fost înlocuite cu imitații de draperii textile bizantine. Deasupra palatului sînt cîteva dintre construcțiile lui Teodoric, cu însăși biserica Sant' Apollinare Nuovo în stînga.

Ca și în cazul frizei de pe cella Partenonului, acest cortegiu reflectă un ritual ce se desfășura cu regularitate în biserică. Potrivit unui vechi obicei, credincioșii se adunau în navele laterale, femeile într-o parte și bărbații în cealaltă. În timpul aducerii darurilor, ei înaintau prin navă, spre altar, purtînd ofrande de vin și pîine pentru sfințire. Într-o manieră stilizată, friza reconstituie această parte a serviciului religios la nivel ceresc. În stînga (fig. 96), 22 de fecioare sînt conduse de cei Trei Magi spre tronul Fecioarei Maria, care îl ține în poală pe Pruncul Iisus. Înveșmîntate în tunici albe, cu mantii bogat împodobite, fecioarele își poartă în mîini, ca ofrande, coroanele de martire. În chip similar, 25 de martiri, în dreapta, sînt conduși de Sfîntul Martin din Tours în fața lui Hristos, care șade pe un tron cu speteaza în formă de liră. Privirea alunecă peste faldurile și curbele verticale ale veșmintelor acestor martiri, care păsesc pe un drum presărat cu flori și flancat de curmali ce simbolizează atît raiul, cît și martiriul lor. Totul este de o seninătate inefabilă și nu trădează nici o urmă a suferinței lor pămîntești. Capetele martirilor, deși înclinate diferit pentru a da o anumită varietate compoziției, sînt toate la același nivel, conform convenției greco-bizantine a izocefaliei. Doar Sfînta Agnes este însoțită de atributul ei — mielul; altfel capetele sînt atît de puțin individualizate, încît nu le-am putea identifica fără inscripțiile incluse în compoziție.

O cu totul altă impresie artistică obținem dacă

 vom compara aceste figuri bizantine cu creația

romană mai veche din registrele superioare. Liniile neumbrite ale mozaicului bizantin formează o configurație net bidimensională. Toate figurile din cele două benzi superioare poartă togi romane simple, nedecorate, pe cînd sfinții de mai jos sînt îmbrăcați în stofe bizantine bogate și împodobite cu pietre prețioase. Figurile romane apar pe fundaluri naturale, tridimensionale — verdele Mării Galileii, dealuri sau albastrul cerului. Fecioarele și martirii de factură bizantină sînt, totuși, plasați pe un fond sclipitor de aur, cu palmieri stilizați, și uniform spațiați. Candoarea, naturalețea și simplitatea cu care sînt redate scenele romane contrastează izbitor cu tratamentul bizantin al frizei din navă. Sînt aici deosebiri de ordin teologic, cît și stilistic, deoarece panourile roman-ariene subliniază viața pămîntească și suferința umană a Mîntuitorului, pe cînd friza bizantină pune accent pe natura lui divină și pe îndepărtarea lui de treburile lumești.

Arta mozaicului, în genere, își datorează efectele obținerii luminii dintr-o multitudine de surse mici. După ce stabilește amplasarea panourilor, compoziția și schema coloristică, artistul trebuie să țină seama de sursele de lumină naturală — ferestrele — și de cele artificiale — lămpi și lumînări. Așadar, el fixează fiecare *tessera*, fiecare bucățică de marmură, sticlă, sidef sau ceramică, pe o suprafață adezivă, înclinîndu-le pe unele într-o parte, pe altele într-alta și obținînd astfel un efect luminos sclipitor.

San Vitale și construcțiile de tip central. Doar puțin peste un an s-a scurs între moartea lui Teodoric și instalarea lui Iustinian ca împărat la Constantinopol. Aproape imediat, la Ravenna, împăratul a pus, printr-un reprezentant al său, piatra de temelie a bisericii San Vitale (fig. 97). Potrivit concepției despre cîrmuire din acea vreme, clădirea unei biserici care să întreacă tot ce construise Teodoric slujea ca afirmare a autorității lui Iustinian în Italia și ca dovadă a puterii reduse de care dispuneau succesorii ostrogoți ai lui Teodoric.

La început, poziția împăratului în capitala Imperiului roman de apus nu era deloc sigură, iar proiectul trena. Pînă la urmă Iustinian a trebuit să recurgă la forță pentru a-și susține pretențiile asupra peninsulei, armata sa intrînd în oraș la anul 540. După aceea construcția bisericii a decurs rapid, iar după șapte ani lăcașul era gata pentru a fi tîrnosit de arhiepiscopul Maximian. Exteriorul simplu, în cărămidă roșie, dovedește ce puțină atenție s-a dat aspectului din afară al bisericii San Vitale, ca și al oricărei alte biserici din epocă. Dar cu bogații ei pereți de marmură policromă, cu coloanele de alabastru sculptat, cu paravanele din marmură traforată și cu alte detalii rafinate, dar mai ales cu mozaicurile din sanctuarul ei, biserica San Vitale rămîne o veritabilă casetă de bijuterii.

Sub raport arhitectonic, San Vitale este un exemplu foarte reprezentativ de biserică cu plan central (fig. 98), radical deosebită de Sant' Apollinare Nuovo. Ea are, totuși, trăsăturile obișnuite ale bazilicii, inclusiv un nartex la intrare, o navă circulară, nave laterale de jur împrejur, și un arc triumfal ducînd în sanctuarul cu o absidă și două încăperi laterale. Diferența frapantă, însă, dintre o bazilică oblongă și o biserică de tip central rezidă în orientarea axei. La prima, axa trece orizontal prin centrul clădirii, divizînd biserica longitudinal în două jumătăți și conducînd privirea spre absidă; la a doua, axa este verticală, conducînd ochiul în sus, de la pavimentul părții centrale spre cupolă. Dacă n-ar exista nartexul alungit din latura vestică și absida dinspre est, San Vitale ar fi doar un octogon. Cele două încăperi laterale ale absidei sînt o caracteristică a bisericilor ortodoxe, iar prezența lor aici ne arată că San Vitale trebuia să fie un lăcaș de cult bizantin. Încăperea nordică era așa-numita *prothesis* (proscomidie), în care pîinea și vinul împărtășaniei erau pregătite pentru altar. În cadrul ritului ortodox, aspectul de sacrificiu al slujbei lua un caracter dramatic, pîinea sacramentală fiind „rănită, ucisă și înmormîntată" pe masa din *prothesis* înainte de a fi de-

pusă pe altar, unde simboliza învierea trupului. Încăperea sudică, *diakonikon* (veşmîntar), servea ca sacristie, ca loc de păstrare a obiectelor de cult folosite în cadrul slujbei religioase ortodoxe.

Pentru a înţelege mai bine structura bisericii San Vitale şi a altor biserici de tip central, trebuie să examinăm unele clădiri similare din Ravenna şi de aiurea. Pe cînd bazilica dreptunghiulară se trăgea din construcţiile domestice şi publice ale romanilor, biserica de tip central provine din vechile morminte circulare numite *tholos*. Un exemplu ulterior îl găsim în impresionantul mormînt al lui Hadrian de pe malul Tibrului (fig. 87). Preferinţa antică pentru mausoleul circular se poate explica parţial prin simbolismul lui. Nemurirea era deseori înfăţişată prin imaginea unui şarpe care [illegible] coada — adică, o fiinţă vie al cărei sfîrşit se leagă de început. Un alt predecesor este templul clasic rotund, de tipul Panteonului ori al templului zeiţei Vesta din Roma (fig. 81, 82).

Baptisteriul creştin cu opt laturi a fost preluat direct de la băile vechilor vile romane. Acolo bazinul era de regulă octogonal, iar construcţia împrejmuitoare lua şi ea această formă. Primele botezuri creştine presupuneau cufundarea completă, iar trecerea de la baie la baptisteriu a fost uşoară şi firească. Cum botezul este o chestiune personală şi familială, fără să implice prezenţa unui public numeros, baptisteriile sînt de regulă mici. Baptisteriul arian a fost construit pe vremea lui Teodoric, în acelaşi stil ca şi baptisteriul „neonian", mai vechi, pentru creştinii romani. Amîndouă sînt edificii cu cupolă, principala lor atracţie fiind frumoasele mozaicuri din interior, cu reprezentări ale botezului lui Hristos pe pereţii interiori ai cupolelor. Cel din baptisteriul arian (fig. 99) îl arată pe Sfîntul Ioan Botezătorul săvîrşind ritualul, rîul Iordan fiind personificat într-un bătrîn asemănător vechilor zei fluviali (fig. 84). În jurul acestei scene centrale se află cei doisprezece apostoli, formînd o procesiune către tronul lui Iisus. La fel cum fecioarele şi martirii reconstituiau procesiunea ofrandelor deasupra arcadelor din nava bisericii

Sant' Apollinare Nuovo, apostolii de aici reflectă ritualul botezului pe un plan transcendent. Ei se grupează în jurul punctului central, de deasupra, unde are loc botezul lui Hristos, aşa cum preoţii, familia şi naşii se adunau în jurul cristelniţei de pe paviment la botezul vreunui creştin din Ravenna. Avem aici încă un exemplu de *iconografie* — relatare prin imagini — în cadrul schemei decorative, oglindind activităţile religioase ce se desfăşurau între zidurile clădirii.

Ideea unei biserici construite în formă de mormînt nu este nicidecum atît de sumbră pe cît pare. În sensul dat de creştini, o asemenea biserică simboliza mormîntul pascal, amintindu-le tuturor de învierea lui Hristos. În memoria lui, bisericile erau închinate martirilor şi sfinţilor, consideraţi a împărţi cu el viaţa cerească, tot astfel cum şi credincioşii sperau că o vor împărţi cîndva. Vechiul cult orfic subliniase concepţia despre trup ca mormînt al spiritului. Deci moartea şi viaţa erau faţete ale uneia şi aceleiaşi idei, iar moartea prin martiriu însemna reunirea mistică cu Hristos. În fapt, altarul însuşi era un mormînt sau un loc de păstrare a moaştelor sfîntului căruia îi fusese închinată biserica. Primele altare, în catacombe, erau de fapt sarcofage, servind şi ca mese de împărtăşanie. Astfel, în ritualul religios se amintea trecutul pămîntesc al lui Hristos, al apostolilor, sfinţior şi martirilor, anticipîndu-se totodată viitorul de slavă cerească.

O preocupare a arhitecţilor veacului al V-lea era aşezarea bolţilor pe structuri de susţinere pătrate sau octogonale. Romanii găsiseră o soluţie în cazul Panteonului — sprijinirea cupolei pe ziduri cilindrice — dar la Ravenna constructorii de mai tîrziu au dat alte două rezolvări. Frumosul mausoleu, de mici proporţii, al Gallei Placidia (fig. 88), datînd aproximativ din anul 425 e.n., a fost clădit în formă de cruce greacă, cu braţe egale. Cupola lui se sprijină pe *pandantivi* — patru triunghiuri sferice concave de zidărie ce se înalţau din colţurile pătratului şi, curbîndu-se spre in-

 terior, formau baza circulară a cupolei (fig. 100).

Funcţia pandantivilor este să „rotunjească" infrastructura pătrată, asigurînd tranziţia spre suprastructura cu cupolă. Baptisteriile din Ravenna ilustrează aceeaşi soluţie, cu pandantivi, dar în cazul lor cupolele se sprijină pe infrastructuri octogonale. O altă soluţie, provenită din aceeaşi perioadă mai veche, recurge la un sistem de *ecoansoane* — mici bolţi, asemănătoare unei abside, care închid unghiurile formate de pereţii octogonali (fig. 101). Această din urmă metodă a fost folosită la cupola bisericii San Vitale. Cei opt stîlpi ai încăperii centrale, cu arcade, culminează într-un tambur octogonal pe care, prin intermediul ecoansoanelor, se sprijină cupola.

Deasupra arcadelor din navă, sub cupolă, constructorii au introdus un triforiu boltit, o galerie ce înconjoară biserica, cu deschidere spre navă (fig. 102). Această galerie, numită *matroneum*, era pentru uzul femeilor, care sînt mai strict separate de bărbaţi în ritul bizantin decît în cel roman.

Corespondentul răsăritean al bisericii San Vitale îl găsim în lăcaşurile religioase clădite de Iustinian la Constantinopol — biserica Sf. Sergius şi Bachus, printre altele. Marea biserică Sf. Sofia (Hagia Sofia, Sancta Sophia, adică „Sfînta Înţelepciune") rămîne, totuşi, cel mai remarcabil monument al stilului bizantin. Ca îmbinare a marii arte cu îndrăzneala inginerească, Sfînta Sofia nu a fost vreodată depăşită. La exterior biserica este practic pătrată, cu contraforţi proeminenţi şi cu semicupole ce se înalţă, prin pandantivi, spre cupola din vîrf. La interior, după nartexul de la intrare, spaţiul se deschide într-o navă spaţioasă, iar privirea este condusă, orizontal, spre absida dinspre răsărit (fig. 103). Dacă cea mai ambiţioasă navă de catedrală gotică nu depăşeşte 17 m în lăţime, arhitecţii Sfintei Sofia au realizat un spaţiu liber lat de 30,5 m şi lung de 61 m.

Din cele de mai sus reiese clar că cupola unei clădiri cu plan central unifică elementele construcţiei, ochiul sesizînd prompt această unitate. În interiorul bisericii San Vitale (fig. 102), cupola

şi reazemele ei sînt uşor de văzut, iar construcţia se explică de la sine. Psihologic, acest echilibru este important, căci el generează un efect liniştitor, în contrast marcat cu interioarele nelinişite ale catedralelor gotice de mai tîrziu (fig. 143). Acolo tensiunea dinamică rezultă în parte din faptul că nu se văd contraforţii exteriori. Într-adevăr, cupola bisericii San Vitale este doar un element de interior, căci afară baza octogonală pe care se sprijină a fost continuată în sus şi acoperită.

În absida de la San Vitale, de o parte şi de alta a altarului sînt două panouri în mozaic ce redau principalele personaje ale stăpînirii bizantine la Ravenna. Pe unul din ele apare împăratul Iustinian în mijlocul curtenilor săi (fig. 104), iar pe celălalt, egală în rang cu el, este împărăteasa Teodora în toată strălucirea ei princiară. Vom nota că cel mai reuşit portret existent al marelui împărat este în mozaic şi nu sub forma unui bust sculptat, a unui bronz ecvestru sau a unei statui colosale. Tocmai această tehnică putea reda cel mai bine spiritul aparte al vieţii şi epocii sale. Preocupat de codificarea dreptului roman, prezidînd concilii religioase şi căutînd să împace tendinţe politice divergente, Iustinian şi-a bazat domnia pe utilizarea unor formule juridice şi teologice, ca şi pe recursul la forţa militară. El este deci reprezentat ca un simbol al unităţii dintre puterea spirituală a bisericii, pe de o parte, şi puterea laică a statului, pe de alta.

În cortegiu, Iustinian este precedat de clerici, dintre care numai arhiepiscopul Maximian este identificat nominal. El ţine sus crucea sa pectorală, afirmîndu-şi astfel rangul de cîrmuitor spiritual şi secular al Ravennei. De cealalată parte a împăratului sînt curtenii săi şi garda de onoare, cu săbii bătute în pietre scumpe. Scutul cu emblema „hrismon" arată că ostaşii erau apărători ai credinţei. Hrismonul este o monogramă larg răspîndită în acea vreme, constînd din literele greceşti X şi P, care împreună formează o prescurtare a numelui lui Hristos. Pe un plan mai alegoric, aceste litere simbolizează cîrja păstorului şi crucea, deci misiunea

pastorală și moartea Mîntuitorului. În mijloc se află Iustinian, înveșmîntat în toată măreția sa și purtînd pe cap diadema împărătească. Privitorul observă imediat că are în față nu un monarh de rînd, ci pe unul care se putea iscăli Împăratul Caesar Flavius, Iustinianus, Alamannicus, Francicus, Germanicus, Anticus, Alanicus, Vandalicus, Africanus, Piosul, Fericitul, Vestitul, Cuceritorul și Triumfătorul, deapururi Augustul. Dar oricît de mari ar fi fost faptele militare ale lui Iustinian, realizările pașnice sînt cele care au dăinuit. Pe lîngă vastul său program de construcții, împăratul bizantin a rămas în istorie și printr-un monumental cod de legi, *Digestele*, folosit secole la rînd în întreaga lume occidentală.

Împărăteasa Teodora, la rîndul ei bogat împodobită și purtînd purpura imperială, este arătată în clipa intrării în biserică prin nartex. Poate tocmai din cauza originii ei umile, ca fiică a unui îngrijitor de urși de la circul din Constantinopol, Teodora ne apare mai princiară decît împăratul. Ofranda ei amintește remarca istoricului Procopius, care a spus că, pe scenă, Teodora hrănise gîștele diavolului, iar pe tron, oițele lui Hristos. Pe tivul hlamidei simbolul ofrandei este accentuat prin figurile brodate ale celor Trei Magi, primii aducători de daruri pentru Iisus. Cum și aceștia veneau din Răsărit, se prea poate să avem aici o subtilă încercare de a dobîndi favoarea Ravennei pentru cîrmuitorii ei orientali.

Aceste două portrete în mozaic sînt cu atît mai valoroase, cu cît se numără printre puținele reprezentări vizuale ce ne redau gloria apusă a ceremonialului de curte bizantin. Perechea imperială e înfățișată ca participînd la ritualul depunerii ofrandelor cu ocazia tîrnosirii bisericii, în anul 547, deși n-a fost prezentă atunci. Aceste intrări ceremoniale erau parte din complicata liturghie bizantină. Atît împăratul cît și împărăteasa sînt arătați ca purtători de daruri. Iustinian poartă patena de aur folosită ca vas pentru pîinea sfințită la altar, iar Teodora aduce potirul cu vin. Cum construirea, decorarea și înzestrarea bisericii se datorau mărinimiei lor, se face implicit aluzie și la danii de aur.

Potrivit convențiilor rigide ale artei bizantine, toate capetele apar în același plan. Capul lui Iustinian și cel al Teodorei se disting printr-un nimb, care în acest caz este nu numai un simbol al autorității lor imperiale, ci și o rămășiță a statutului semidivin adoptat cîndva de împărații romani. Chiar dacă fac parte dintr-un cortegiu, ei sînt redați frontal, în felul personajelor imperiale obișnuite să primească omagiul supușilor lor. Cu toată stilizarea, ochiul poate urmări solemna procesiune mișcîndu-se într-o cadență demnă, fiind atras înainte de schema liniară a cutelor draperiei. Veșmintele elegante sporesc bogăția scenei, subliniind prin croială luxul originii lor orientale.

Pe lîngă mozaicuri, decorația de la San Vitale mai cuprinde coloane de alabastru, placaj de zid din marmură policromă, despărțituri pentru cor din marmură traforată și multe alte detalii sculptate. Capitelurile coloanelor vădesc o multitudine de tipare complexe (fig. 105).

Influența bisericii San Vitale asupra arhitecturii vest-europene de mai tîrziu datează din vremea cuceririlor lui Carol cel Mare. Biserica a produs asupra lui o asemenea impresie, încît Carol nu numai că a luat cel puțin jumătate din decorația originală de marmură și mozaic, dar a și folosit planul pentru propria sa capelă imperială din Aachen (Aix-la-Chapelle). Dacă îmbinăm proporțiile armonioase ale clădirii în ansamblu cu bogatele efecte optice ale mozaicurilor, marmurii policrome și sculpturilor ornamentale, vom conchide că San Vitale, ca omolog al Sf. Sofia, este punctul de culminație al artei bizantine în Occident.

SCULPTURA

De la rangul ei de artă majoră în epoca greco-romană, sculptura a ajuns pe un loc relativ modest în ierarhia artistică a creștinismului timpuriu. În loc de a fi o modalitate de expresie liberă și

independentă, ea a devenit o anexă a formelor arhitecturale și liturgice ale bisericii. Chiar și tridimensionalitatea ei clasică era în eclipsă, sculptura tinzînd să devină tot mai mult picturală și simbolică în utilizările ce i s-au dat la începuturile creștinismului. Adusă în interior, ea a suferit o schimbare radicală în raport cu lumina și umbra. O statuie rotundă, de exemplu, era fie lipită de un zid, fie plasată într-o nișă, nemaiputînd fi deci văzută din toate părțile. Strînsa apropiere în timp și spațiu de religiile păgîne a înlesnit și canalizarea formelor de expresie vizuală creștine în alte direcții, iar dacă ne gîndim la influența unor prescripții ca prima poruncă a Decalogului, care interzicea facerea de „chipuri cioplite", este remarcabil că arta aceasta a reușit să supraviețuiască. O rară mostră de sculptură tridimensională din perioada paleocreștină ne-a rămas în *Bunul păstor* (fig. 106). Figuri de țărani ducînd oi sau viței la piață se întîlnesc adesea în vechea sculptură de gen greacă și romană. În interpretarea creștină, totuși, păstorul este Hristos, oaia — comunitatea credincioșilor, iar cînd se adaugă și un urcior de lapte, ansamblul se referă la împărtășanie.

Sculptura în genere s-a dovedit adaptabilă la noile cerințe și utilizări. În noul cadru de referință, sculptura arhitecturală — capiteluri de coloane, panouri cu reliefuri decorative, uși de lemn sculptat și, într-o anumită măsură, statui în nișe — a continuat să fie practicată, cu modificările de rigoare. Accentul principal trece însă asupra obiectelor legate de noul cult — altare, amvoane, tăblii de marmură traforată, reliefuri sculptate în fildeș. Articolele mai mici, ca lămpi, racle din metal prețios pentru moaște, cădelnițe, potiruri de împărtășanie, ferecături bătute în pietre prețioase, patene, toate cu decorații fin lucrate, au început să apropie vechea artă clasică la scară mare de meșteșugul bijutierului.

Una din cele mai puternice influențe ce s-au exercitat asupra sculpturii paleocreștine a fost noua orientare a gîndirii către simbolism. Cît timp religiile Greciei și Romei fuseseră antropomorfe, 168

artistul putea să-i reprezinte pe zei în forme omenești idealizate. Dar în cadrul creștinismului cum mai putea el să redea concret abstracțiuni ca Treimea, Duhul Sfînt, mîntuirea sufletului, sau ideea de izbăvire prin participarea la taina împărtășaniei? Soluția putea veni doar prin recursul la parabole și simboluri. Astfel, conceptul creștin de imortalitate putea fi redat prin scene biblice de mîntuire — Noe scăpînd din potop, Moise eliberat din Egipt, Iov izbăvit de suferințele lui, Daniel scos din groapa cu lei sau Lazăr înviat din morți.

În reliefurile paleocreștine, elementele de floră și de faună apăreau nu atît din motive realiste, cît pentru a transmite un mesaj simbolic. Porumbelul reprezenta Duhul Sfînt, păunul simboliza raiul și așa mai departe. Crucea se întîlnește rar în arta paleocreștină, ea amintind de pedeapsa dată celor mai odioși criminali. Se folosea, în schimb, hrismonul remarcat deja pe scutul ostașilor lui Iustinian. Un pește, sau cuvîntul grecesc cu acest înțeles, *ichthys*, apare frecvent ca o referire la felul cum îi numea Iisus pe discipolii săi, „pescari de oameni". Literele acestui cuvînt constituiau, de asemenea, o prescurtare cu sensul de Iisus Hristos fiul lui Dumnezeu, Mîntuitorul. Asemenea simboluri și inscripții au determinat sculptura să îmbrace aspectul unor desene săpate pe suprafețe de piatră, cu un înțeles special, mistic, pentru inițiați.

Una din principalele forme de sculptură paleocreștină romană este sarcofagul din piatră sculptată. Obiceiul înmormîntării deasupra solului venea de la sfîrșitul epocii romane, un imbold aparte, creștin, fiindu-i dat de dorința înhumării în incinta sacră a bisericii. Moaștele sfinților se odihneau în altar; mormintele episcopilor și ale altor ierarhi se aflau în biserică; iar sarcofagele mirenilor erau puse de regulă afară, în atrium. Rămășițe ale acestui obicei dăinuie pînă în epoca modernă, prin înmormîntările practicate în curtea bisericii. Un exemplar reușit ni-l oferă sarcofagul ar- 169
hiepiscopului Teodor (fig. 107). Panoul frontal

conține o îmbinare a simbolului „hrismon" cu prima și ultima literă a a'fabetului grecesc, *alfa* și *omega* — o altă referire la Hristos, luată din afirmația lui că el este începutul și sfîrșitul. Folosirea lor aici, pe un sarcofag, indică sfîrșitul vieții pămîntești și începutul celei cerești. Simbolurile sînt flancate de doi păuni, reprezentînd raiul, și de cîte un grațios motiv în forma viței de vie, păsărelele care mănîncă struguri fiind o aluzie la împărtășanie. Inscripția ne spune (în traducere): „Aici odihnește în pace arhiepiscopul Teodor". Pe capac vedem repetată monograma de mai jos, înconjurată aici de o cunună de lauri convențională simbolizînd nemurirea. Capătul sarcofagului care se vede în figura 107 simbolizează Treimea, urna din care crește pomul vieții fiind o referire la Tatăl, crucea la Fiul, iar porumbelul la Sfîntul Duh.

De departe cea mai notabilă ilustrare a sculpturii din această epocă este jilțul considerat a fi aparținut arhiepiscopului Maximian (fig. 108), reprezentantul lui Iustinian, redat alături de acesta în mozaicul de la San Vitale (fig. 104). Un astfel de jilț episcopal se numea *cathedra*, iar biserica în care se afla a devenit o *catedrală*. Cînd un episcop vorbește credincioșilor săi, se spune că el li se adresează *ex cathedra*. *Cathedra* mai poate fi numită și *sedes* („scaun" în limba latină), de unde avem termenul „scaun episcopal", care la început denumea jilțul episcopului, iar apoi și teritoriul păstorit de un episcop. La origine *sedes* însemna un jilț pentru persoane de rang înalt. Senatorii romani foloseau asemenea jilțuri, scaune, în diverse ocazii publice, iar oamenii politici moderni candidează pentru „locuri" în parlament. Rabinii iudei și filosofii greci își predau învățătura așezați pe scaune; de aici, referirea în universitățile moderne la „catedre" pentru diferite discipline.

Cathedra lui Maximian este alcătuită din mai multe plăci de fildeș, atent îmbinate și cu o decorație dăltuită. Inițial erau 39 de panouri diferite, dintre care o parte narau povestea biblică a lui Iosif și a fraților săi, iar celelalte relatau despre Iisus. Se crede că jilțul i-a fost dăruit lui Ma-

ximian de către Iustinian, iar feluritele tehnici folosite în realizarea panourilor reflectă colaborarea unor artizani din Anatolia, Siria și Alexandria. Pe panoul frontal, sub monograma lui Maximian, se află o reprezentare a Sfîntului Ioan Botezătorul, avîndu-i alături de el pe evangheliști (fig. 108). Botezătorul ține un medalion pe care vedem, săpat în relief, un miel, iar evangheliștii au în mîini cărțile atribuite lor de tradiție. Eleganta execuție bizantină a panoului din față, cu complexul lui motiv vegetal care, alături de păsările și animalele incluse, sugerează pomul vieții eterne, păunii ce simbolizează raiul, sfinții simetric plasați și bogatul desen liniar al veșmintelor lor drapate clasic, se pretează cel mai bine tocmai unei asemenea compoziții statice, formale, stilizate. În povestea lui Iosif, ilustrată pe panourile laterale, interesul principal se îndreaptă însă către o narațiune activă, compusă din mai multe episoade. Conținutul și detaliile vii primează aici asupra considerentelor pur formale. Deși sculptura nu mai este rafinata artă bizantină, decorația complicată și motivele cu arabescuri devin foarte importante. Cum fildeșul nu face monumentalitea posibilă sau de dorit, detalii ca acestea, executate cu o precizie de orfevru, sînt poate mai bogate și mai plăcute ochiului decît lucrarea în ansamblu.

În acest stadiu formativ, stilul apusean și cel răsăritean nu sînt încă atît de separate pe cît vor deveni în perioada medievală de mai tîrziu. Situația se complică și prin faptul că artiștii romani puteau fi chemați să lucreze la Constantinopol, iar artiști bizantini se puteau duce la Roma sau la Ravenna. În general însă vom conchide că în Apus tendința era spre bazilica lungă, dreptunghiulară, pe cînd Răsăritul a dezvoltat construcția de tip central. În mozaic și în sculptură, stilul paleocreștin roman rămîne mai aproape de moștenirea realismului clasic, cu figuri modelate tridimensional pe un fond cu peisaj, și arată o preferință pentru lucrări mai simple cu motive florale și animaliere ușor de recunoscut. Stilul bizantin, pe de altă parte, tinde spre folosirea unor

suprafeţe plane, bidimensionale, cu fonduri aurite, desene nonfigurative, forme geometrice abstracte şi arabescuri luxuriante.

MUZICA

Din scrierile învăţaţilor dregători ai lui Teodoric, Boethius şi Casiodor, putem dobîndi unele informaţii despre gîndirea muzicală din Ravenna secolului al VI-lea. Dar ca şi scrierile părinţilor bisericii sau ale altor literaţi ai vremii, acestea ne spun multe despre teoria muzicii, însă puţine despre practicarea ei. Boethius a fost un neobosit traducător de lucrări filosofice şi ştiinţifice greceşti în latină; printre ele se află nu mai puţin de treizeci din operele lui Aristotel. Căzînd în dizgraţie şi fiind întemniţat, Boethius a scris *Mîngîierile filosofiei*, care a devenit una dintre cele mai influente cărţi ale evului mediu. Numită de Gibbon, „un volum de aur, cu totul demn de clipele tihnite ale unui Platon ori Cicero", această carte şi-a găsit apoi formă englezească prin traducerile lui Alfred cel Mare şi Chaucer. Boethius era un spirit universal, în stare să vorbească despre orice, de la principiile mecanice ale orologiilor cu apă pînă la probleme de astronomie.

Tratatul de muzică al lui Boethius constituie sursa comună a majorităţii scrierilor medievale despre această artă şi astfel, transmiţînd chintesenţa teoriei muzicale greceşti antice, el a devenit temelia gîndirii muzicale apusene. Ca şi anticii înaintea lui, Boethius credea că „muzica este numai raţionament şi speculaţie", înrudindu-se aşadar mai mult cu matematica decît cu arta auditivă reprezentată de muzică azi. El împărţea muzica în trei categorii, prima fiind „muzica universului" — prin care înţelegea muzica „neauzită", astronomică, a mişcării planetare. A doua categorie era „muzica omenească", care implica punerea în acord a corpului şi minţii, sau a elementelor iraţionale şi raţionale din organismul uman, în felul unei armonii greceşti a contrariilor. A treia o alcătuiau muzica

instrumentală şi cîntecul, despre care avea obişnuita părere proastă a filosofilor, considerînd că numai aspectele teoretice ale artei sînt demne de interesul unui cărturar sau al unui om de obîrşie aleasă şi bine educat. „Muzicantul" adevărat era, după Boethius, doar acela „înzestrat cu puterea de a judeca, prin speculaţie sau raţiune, potrivită şi adecvată muzicii, despre moduri şi ritmuri şi despre felurile de melodii şi îmbinările lor... ca şi despre cîntecele poeţilor".

Şi Casiodor a scris pe un ton cărturăresc similar, după retragerea din viaţa publică în liniştea mănăstirii sale, la Vivarium. Dar pe cînd era încă implicat în treburile regatului lui Teodoric, lui i se cerea mereu să rezolve tot felul de probleme administrative. Printre acestea găsim şi o solicitare, din partea regelui franc Clovis, de a i se trimite un *citharoedus*, un cîntăreţ care se acompania la un instrument cu coarde, de felul lirei clasice, numit chitară. Căutînd un astfel de muzicant, Casiodor s-a adresat colegului său de senat, Boethius, care atunci era la Roma. Scrisoarea lui începe printr-o expunere înflorită despre natura muzicii, pe care o denumeşte „regina simţurilor", continuînd cu interminabile comentarii despre puterea ei curativă, despre felul cum David a izgonit duhul rău din Saul, despre natura modurilor, structura sistemului de game grecesc şi istoria acestei arte. Trece apoi la liră, pe care o califică drept „războiul de ţesut al Muzelor", şi, după alte cîteva ocolişuri, ajunge la obiect. „Ne-am îngăduit o plăcută digresiune", scrie el, cu ceea ce am putea numi modestia secolului, „căci totdeauna este agreabil să poţi discuta cu un cărturar despre lucruri cărturăreşti; dar caută-ne neapărat pe acel *citharoedus*, care va porni precum un alt Orfeu să farmece inimile ca de fiară ale barbarilor. Ne vei da astfel ascultare şi vei deveni un om renumit".

Informaţiile despre muzica bisericească a Ravennei în această epocă sînt foarte vagi şi trebuie adunate din numeroase izvoare. Judecînd după

 scrierile părinţilor bisericii, se dădea, desigur, mare

importanță muzicii în contextul slujbei religioase. Problema era cum să se separe un corpus de muzică bisericească, de muzica poulară, nerafinată, pe de o parte, și de muzica foarte dezvoltată artistic, dar păgînă, a Romei pe de alta. Știm de la Sfîntul Paul și de la Pliniu cel Tînăr, din secolele I și II respectiv, că la început muzica creștină semăna foarte mult cu vechea psalmodie a evreilor. Recent s-a găsit la Oxyrhynchos, în nordul Africii, un fragment dintr-un vechi imn creștin din a doua jumătate a veacului al III-lea. Pe baza textului grecesc și a notației muzicale antice putem stabili înrudirea lui de stil cu tradiția muzicală elenistică tîrzie. Baza muzicii pa'eocreștine, așadar, au furnizat-o surse ebraice, grecești și latine, la fel ca în cazul teologiei ori al artelor vizuale. Din aceste elemente diferite, la care adaugă idei proprii, creștinii din Răsărit și din Apus au realizat, peste veacuri, o sinteză muzicală de mare forță și frumusețe artistică. În secolul al VI-lea s-a produs culminația multor faze experimentale anterioare. Iar spre sfîrșitul lui, forma apuseană a acestei arte a fost codificată oficial în corpusul muzical cunoscut sub numele de „Cînt gregorian". În diversele lui transmutări și restaurări, ca și în aspectele lui teoretice, acest sistem a rămas baza oficială a muzicii de cult romano-catolice pînă în ziua de azi. Forme strîns înrudite cu el se întîlnesc însă în toată lumea creștină, iar adaptări libere ale melodiilor lui au îmbogățit cîntecele religioase ale aproape tuturor confesiunilor.

Datele privind liturghia ariană, așa cum se oficia la Sant'Apollinare Nuovo sub domnia lui Teodoric, sînt foarte obscure, căci toate sursele au fost nimicite atunci cînd s-a pus capăt acestei erezii. Din cîteva comentarii depreciative putem totuși afla că se practica intonarea imnurilor și psalmilor de către întreaga congregație. Arie, fondatorul sectei ariene, a fost acuzat că își strecura ideile religioase în mintea adepților săi cu ajutorul imnurilor cîntate pe melodii provenind din muzica de ospăț și de teatru. Aceste imnuri nu erau agreate în cercurile ortodoxe, deoarece semănau prea mult cu mu-

zica populară. În plus, modul de a cînta al arienilor era considerat prea aspru și zgomotos, „zgîriind" urechile creștinilor romani, mai civilizați.

Popularitatea acestor practici muzicale era însă atît de mare, încît foarte mulți se converteau la arianism. Deci, pentru a „lupta cu focul prin foc", Sfîntul Ambrozie, episcopul de Mediolanum (Milano), oraș unde arienii dețineau poziții puternice, a făcut un compromis, introducînd cîntarea de imnuri și psalmi în serviciul divin. Găsim o relatare nemijlocită a acestui eveniment într-un pasaj din *Confesiunile* Sfîntului Augustin. În veacul al V-lea, cînd episcopul Ambrozie era angajat în una din disputele sale doctrinale cu împărăteasa bizantină Iustina, el și partizanii lui au trebuit la un moment dat să se baricadeze într-o biserică pentru a se apăra. „Credincioșii păzeau biserica, gata să moară alături de episcopul lor", scrie Sfîntul Augustin. „Atunci", continuă el, „s-a hotărît aici, după pilda bisericilor răsăritene, să se cînte imnuri și psalmi, pentru ca oamenilor să nu le slăbească voința din pricina plictiselii și a supărării; care obicei fiind păstrat de atunci și pînă astăzi, el este încă imitat de multe, ba chiar de aproape toate comunitățile religioase din celelalte părți ale lumii". Practica s-a răspîndit și, în secolul următor, a fost introdusă în liturghia romană. Cum episcopatul Ravennei se învecina cu cel din Mediolanum, situația era, probabil, asemănătoare și acolo.

Se pare că însuși Sfîntul Ambrozie a compus vreo șase imnuri. Nu știm sigur dacă îi aparțin și melodiile, dar, oricum, ele datează din vremea lui. În *Aeterne rerum Conditor* se poate vedea că extrema simplitate și regularitate metrică a acestor viguroase imnuri ambroziene le făceau deosebit de potrivite pentru intonare în cor.

Mozaicurile de la Sant'Apollinare Nuovo înfățișează șiruri de sfinți și sfinte pe pereții opuși ai navei, deasupra arcadelor (fig. 89). Sub ele, bărbații se grupau într-o parte, iar femeile și copiii în cealaltă, formînd astfel două coruri. Psalmii erau cîntați în două feluri: antifonal și responsorial.

Dacă cele două coruri cîntă alternativ cîte un verset, reunindu-se în intonarea refrenului — cuvîntul „aleluia" — după fiecare verset, avem de-a face cu *psalmodia antifonală*. Dacă oficiantul cîntă un verset ca solist, iar corul cîntă versetul următor, avem de-a face cu *psalmodia responsorială*. Ambele erau larg folosite în ritualul religios apusean, deci și la Ravenna.

Întrucît Sant' Apollinare Nuovo și San Vitale au fost clădite în scopuri diferite, rezultă că și muzica ce se cînta în ele era probabil diferită. Ca parte a liturghiei bizantine, muzica auzită la San Vitale semăna cu cea din catedrala constantinopolitană. Ca și în Apus, inițial se folosea și acolo cîntul congregațional, dar după renunțarea la procesiunea ofrandelor, el a fost treptat înlocuit cu un cor profesionist. Muzica menită a fi intonată de toți credincioșii trebuie să rămînă relativ simplă, dar un grup de cîntăreți profesioniști poate explora și îmbogăți cu adevărat toate posibilitățile artei.

Deoarece San Vitale, ca și Sf. Sofia, se afla sub patronajul direct al împăratului și deoarece ambele se încadrau în planurile măreție ale lui Iustinian, nu se putea scăpa din vedere crearea unui grup care să poată executa muzica liturghiei bizantine. Principala diferență dintre muzica religioasă răsăriteană și cea apuseană este diferența dintre o atitudine meditativă și una activă. Aspectul meditativ al liturghiei răsăritene este ilustrat de o observație a Sfîntului Ioan Hrisostom, care spune că „se poate cînta și fără voce, cugetul răsunînd lăuntric, căci nu cîntăm oamenilor, ci Domnului, care ne poate asculta inimile și poate pătrunde în tăcerea cugetului nostru". Această atitudine contrastează puternic cu cea a Sfîntului Ambrozie, care afirmă, în legătură cu participarea credincioșilor la cînt: „Dacă îl lauzi pe Domnul și nu cînți, nu dai glas unui imn . . . Un imn, așadar, cuprinde aceste trei lucruri: cîntecul, lauda și pe Dumnezeu".

Într-o formă statică de ritual este posibilă o mai mare libertate a ritmului, dar cîntul ce însoțește o procesiune trebuie să aibă o anumită regularitate metrică. Execuția unui cor profesionist de înaltă calitate implică, de asemenea, o artă complexă și bine dezvoltată, în timp ce cîntul congregațional evită dificultățile tehnice. Deosebirea este deci cea dintre robustul imn ambrozian *silabic* — cu o silabă pe fiecare notă—și cîntul *melismatic* de origine bizantină — cu fiecare silabă prelungindu-se pe numeroase note, ca un fel de cadență. Muzica bizantină de acest fel avea un stil distinctiv propriu, comparabil în această privință cu cel al artelor vizuale. Melisme complexe se puteau auzi spre sfîrșitul veacului al VI-lea la San Vitale și în alte biserici bizantine. Tocmai aceste cînturi foarte înflorite au fost eliminate prin reforma gregoriană de la începutul secolului următor.

IDEILE

Întrucît toate monumentele de artă paleocreștină ce ne-au rămas au o orientare religioasă, conchidem că diferitele surse de patronaj, așezarea geografică și menirea liturgică sînt factorii determinanți în privința formelor arhitecturale, a iconografiei mozaicurilor, a temelor tratate în sculptură și a execuției pieselor muzicale. Stilul paleocreștin roman și cel bizantin erau, ambele, creștine, iar toate artele trăiau, se mișcau și ființau în brațele atotcuprinzătoare ale Mamei-biserici. Dar brațul apusean și cel răsăritean arătau direcții stilistice diferite. Destrămarea puterii romane în Apus a avut ca rezultat o descentralizare a autorității, lăsînd libertate de variație stilurilor locale și regionale, pe cînd împărații bizantini au menținut un strîns control autocratic asupra tuturor aspectelor vieții laice și religioase. Arta paleocreștină romană era în mai mare măsură de expresie populară; ea provenea de la toate nivelurile, execuția ei varia de la primitivism pînă la desăvîrșire, iar demersul ei era mai simplu și mai direct. Arta bizantină, pe de altă parte, se afla sub patronajul personal al unui monarh prosper,

care cîrmuia atît ca împărat, cît şi ca şef religios. Comenzile le primeau cei mai buni artişti, iar artele, ca axă verticală a unei biserici centralizate, dirijau interesul către cel mai înalt nivel, tinzînd să se depărteze tot mai mult de popor, să devină tot mai pronunţat simbolice. Trecînd în revistă arta din Apus şi arta din Răsărit, notăm două idei ce par a ne da cheia înţelegerii lor: autoritarismul şi misticismul.

AUTORITARISMUL. În veacul al VI-lea, Ravenna era locul de desfăşurare a unei lupte în trei dusă de un rege barbar, campion al culturii romane, un împărat bizantin, care îşi asuma prerogativele epocii de aur trecute, şi un pontif roman, cu puţină forţă militară, dar cu o mare înrîurire, bazată pe sucesiunea apostolică. Aşa cum s-a conturat, conflictul era între un liberalism laic luminat, un tradiţionalism teocratic şi o nouă instituţie spirituală, înclinată spre compromis. În decursul veacului, regatul ostrogot a fost înfrînt de imperiul bizantin. Totuşi, după o scurtă perioadă de dominaţie, puterea bizantină din Apus s-a prăbuşit, iar slăbiciunea politică şi militară ce îi urmează a fost solul pe care s-a dezvoltat noua Romă. Către sfîrşitul secolului, Grigore cel Mare reuşise să facă din pontificat autoritatea ce va domina, pînă la urmă, evul mediu apusean, pe cînd Imperiul de răsărit şi-a continuat formele lui tradiţionale, bizantine, de organizare.

Principiul autorităţii nu era nicidecum străin creştinismului, care s-a maturizat în ultima etapă a Imperiului roman. Odată creştinismul instituit ca religie oficială a statului, sub protecţia împăraţilor, organizarea creştină reflectă tot mai mult caracterul autoritar al cîrmuirii imperiale. Filosofi romani creştini ca Boethius ori Casiodor invocau autoritatea lui Platon şi Aristotel în toate problemele. Teologii acceptau autoritatea Scripturii şi comentariile făcute asupra ei de către părinţii bisericii. Gîndirea epocii se exprima printr-o necontenită citare, interpretare şi reinterpretare a vechilor autori evrei, greci, latini şi paleocreştini. Ni-

meni nu voia, sau nu putea, să-şi asume răspunderea deplină; în toate chestiunile se citau precedente străvechi pentru poziţia luată. Climatul intelectual generat de acest mod de gîndire patristic a deschis calea unei ample lupte pentru autoritatea politică şi spirituală. Mai rămînea de văzut ce formă va lua această autoritate şi cine o va exercita.

Iustinian, care pretindea autoritatea şi rangul semidivin al vechilor împăraţi romani, trăia într-o atmosferă atît de statică şi conservatoare, încît la curtea sa cuvintele *originalitate* şi *înnoire* se foloseau doar ca termeni de reproş. În ciuda preţului mare, civilizaţia bizantină a cumpărat doar o uniformitate generală. Principalele energii creatoare ale omului bizantin s-au canalizat în expresia estetică, mai ales pentru că nu era nici o altă cale de urmat. Doar în artă se mai găsea o anumită libertate şi varietate. Însă arta, atît a bisericii cît şi a statului, se afla sub patronajul unic imperial. Cu atît mai remarcabilă, deci, înflorirea ce a putut da naştere bisericilor Sf. Sofia din Constantinopol şi San Vitale din Ravenna. În ambele cazuri, metodele de construcţie sînt experimentale, iar soluţia dată problemelor arhitectonice şi de decoraţie este frapant de îndrăzneaţă şi neinhibată.

Conceptul bizantin de autoritate se întruchipa în schema arhitectonică şi ornamentală aplicată la Sf. Sofia şi San Vitale. Biserica de tip central, cu neta ei împărţire ierarhică stabilind locurile bărbaţilor şi femeilor, clerului şi mirenilor, aristocraţilor şi oamenilor de rînd, era foarte potrivită pentru a reda principiul autorităţii imperiale. Axa verticală culmina într-o cupolă ce îl copleşea pe bizantin, amintindu-i, cînd se afla în prezenţa Autorităţii supreme, de umilul său loc în orînduirea lucrurilor. Augustele portrete imperiale din sanctuar îi arătau că, în afară de cler, doar împăratul, împărăteasa şi cei situaţi pe treptele de sus ale scării sociale puteau să se apropie de altarul divinităţii. El nici măcar nu putea îndrăzni să-şi aducă ofranda la altar în timpul pro-

cesiunii. Cum toate bunurile materiale erau în pu-

terea Cezarului, înalta sarcină de a aduce ofrande îi revenea exclusiv acestuia. Bizantinului de rînd nu i se permitea nici măcar să-şi înalţe glasul, alături de semenii lui, slăvindu-l pe Dumnezeu, căci împăratul avea prerogativa de a aduce un cor de cîntăreţi profesionişti tocmai cu această menire. Smerenia trebuia arătată nu numai lui Dumnezeu, ci şi reprezentanţilor săi pămînteşti. Portretele imperiale nu lăsau nici o îndoială despre aceasta. Măreţia lui Dumenzeu era simţită prin puterea nelimitată a cîrmuirii. Prin ritualul solemn din biserică şi de la curte, bizantinului de rînd i se impunea, de sus, autoritatea, atît spirituală, cît şi laică. Locul lui în lume era inexorabil fixat, iar demnitatea lui ca om era pe măsura acceptării fără cîrtire a idealului unui singur imperiu creştin, cu o singură biserică, un singur împărat şi un singur cod de legi.

Pe de altă parte, ca forme tipice de bazilică, Sant' Apollinare Nuovo şi perechea ei, Sant' Apollinare in Classe, indică o cu totul altă concepţie despre Dumnezeu şi om (fig. 89, 90, 109, 110). Colonadele paralele de pe ambele laturi ale navei, înaintînd spre absidă, atrăgeau după ele privirea şi paşii credincioşilor. Apropierea de lăcaşul sacru era încurajată, nu oprită, iar pe unul din panourile în mozaic de deasupra se dă mulţumită chiar şi pentru bănuţii văduvei. Aşa cum credincioşii ieşiseră pe uşile caselor spre a veni în lăcaşul Domnului, tot astfel procesiunile de sfinţi din mozaicuri ieşeau pe porţile oraşelor-gemene Classe şi Ravenna. Ritualul la care participau nu era atît de neînţeles şi înfricoşător ca să trebuie, ca în liturghia bizantină, să aibă loc după perdele sau pereţi despărţitori. În Apus el se petrecea la vedere, iar bărbaţi şi femei de rînd aveau dreptul să participe la săvîrşirea slujbei. Desigur, împărţirea spaţiului oblong din bazilică permitea o diferenţiere — bărbaţi şi femei, clerici şi cor. Participarea tuturor la serviciul divin modifică, totuşi, conceptul de autoritate, astfel că apare o anumită libertate religioasă.

MISTICISMUL. Arta din veacul al VI-lea la Ravenna, ca şi cea practicată în alte centre importante — Constantinopol şi Roma — face trecerea de la lumea clasică greco-romană la cea medievală. Deşi rămăsese o parte din vechea măreţie, accentul pus pe simbolism a deschis drumul stilurilor medievale ce aveau să vină. Fizicul era înlocuit prin psihic, calea raţională spre cunoaştere prin revelaţia intuitivă. Multe din formele de artă mai vechi erau preluate şi reinterpretate într-o lumină nouă. Baia romană a devenit baptisteriul creştin, unde sufletul se curăţa de păcatul originar, iar bazilica publică era reproiectată pentru tainele bisericii. Mozaicul, folosit pentru pavimente elenistice şi romane, a devenit mijloc de reprezentări mistice murale. Păstorul din sculptura de gen clasică a devenit, simbolic, Bunul Păstor. Motivele clasice cu păsări şi animale au devenit simboluri de natură sufletească şi spirituală. Muzica a devenit o reflectare a unităţii divine dintre Dumnezeu şi om, iar lira clasică, datorită corzilor ei întinse pe un cadru de lemn, a fost reinterpretată de Sfîntul Augustin ca simbolizînd trupul răstignit al lui Hristos. Orfeu reuşise, prin muzica sa, să coboare în Infern şi să învingă moartea. De aceea, Hristos este frecvent arătat cîntînd la liră, iar la Sant' Apollinare Nuovo el stă pe un tron cu speteaza în formă de liră.

Conceptul de spaţiu a trecut de la reprezentarea clasică tridimensională, limitată, a lumii naturale la cea a unei lumi simbolice creştine infinite, bidimensionale. Cele nevăzute creşteau în importanţă, deasupra celor ce se puteau vedea cu ochii. Dacă omul perioadei clasice îşi privea lumea obiectiv, din afară, omul creştinismului timpuriu o privea pe a sa subiectiv, dinăuntru. Socrate l-a întrebat cîndva pe un artist dacă poate reprezenta sufletul. Răspunsul a fost: „Cum l-aş putea reda, dacă nu are nici formă, nici culoare . . . şi nu se vede deloc?" Sfîntul Augustin remarcă şi el că „frumosul nu poate fi văzut în nici o substanţă fizică". Viziunile mistice se puteau percepe doar prin simboluri. Dacă ştiinţele naturii stătuseră la

temelia filosofiei antice, teologia simbolică a devenit baza filosofiei creştine. Pe cînd teatrul grecesc (care era o formă de experienţă religioasă) ajunsese la apogeu pas cu pas, condus de o logică implacabilă, teatrul creştin (exprimat prin liturghie) aprinde flacăra credinţei şi îşi atinge apogeul mistic pe căi intuitive. Negarea trupului şi convingerea că numai sufletul poate fi frumos condamnă corporalitatea clasică şi exaltă incorporalitatea abstractă. În loc să prindă chipul zeiesc şi să-l îmbrace în trup, noua preocupare se îndreaptă spre eliberarea sufletului din robia cărnii.

Marea creaţie şi mijlocul atotcuprinzător realizat în această epocă pentru a reda transcendentul a fost liturghia. Conţinutul de idei, acţiunea şi succesiunea riturilor la Constantinopol, Ravenna, Roma şi în alte centre au determinat în bună măsură planurile arhitectonice, simbolismul mozaicurilor, ca şi formele sculpturale şi muzicale. În perioada aceasta, roadele unor generaţii de vieţi contemplative şi active s-au transformat în structuri mature. Conţinutul a secole de speculaţie teoretică s-a îmbinat cu străduinţa practică a nenumărate generaţii de scriitori, constructori, decoratori şi muzicanţi, dînd naştere liturghiei bizantine în Răsărit şi sintezei lui Grigore cel Mare în Apus. Desprinsă de semnificaţia ei iniţială religioasă şi privită mai detaşat, prin prisma esteticii, liturghia ca formă de artă dezvăluie o profundă, acută percepţie a celor mai intense şi mai înalte aspiraţii ale spiritului uman.

În secolul al VI-lea încă dăinuia controversa cu privire la natura esenţial umană ori divină a lui Hristos. Cu cît se sublinia mai mult divinitatea lui Hristos în doctrina răsăriteană, cu atît se îndepărta mai mult figura lui. Una dintre rugăciunile Sfîntului Ioan Hrisostom începe astfel: „O Doamne, Dumnezeul nostru, a cărui putere nu poate fi închipuită şi a cărui slavă nu poate fi înţeleasă, a cărui îndurare este nemăsurată şi a cărui blîndeţe faţă de om este negrăită . . .“ O asemenea concepţie face ca orice încercare de a sesiza

esenţa divină prin raţiune sau prin reprezentare directă să fie foarte îndrăzneaţă. Ca atare, mozaicurile de la San Vitale îmbină simboluri abstracte de felul hrismonului într-un bogat şi înflorit arabesc. Simetria strictă şi alte mijloace erau folosite pentru a ridica reprezentarea deasupra planului real, lărgind astfel şi mai mult vasta genune dintre divinitate şi umanitate. Lumina slabă, luciul auriu al mozaicurilor, tainicele simboluri la al căror înţeles puteau cugeta doar creştinii — totul contribuia la plăsmuirea acestei impenetrabile şi invizibile divinităţi. Riturile cele mai sacre aveau loc după pereţi de alabastru sculptat; corurile cîntau lin în spatele unor draperii brodate. Cuvintele rostite din jilţul de fildeş sculptat al lui Maximian luau un caracter impresionant, supraomenesc. Toate acestea, laolaltă, redau ideea mistică şi generau imaginea veşniciei în mintea credincioşilor prezenţi.

Stilul paleocreştin roman şi cel bizantin constituiau răspunsuri la nevoia de noi forme verbale, vizuale şi auditive de expresie. În ambele cazuri înregistrăm o trecere de la mijloace menite să redea lumea reală la altele, al căror rol era să evoce viziuni transcendente. Prin poezia limbajului, prin coregrafia mişcării şi gesticii, prin melodiile solemne ale cîntului liturgic, fascinanta dramă a umanităţii, întruchipată în liturghie, se juca pe scene măreţe, prevăzute cu o vastă gamă de decoruri, costume şi accesorii create de mîinile dibace ale celor mai buni artişti şi meşteşugari ai vremii. Liturghia este, mai mult, un spectacol continuu, care nu durează doar cîteva ore, ci se desfăşoară, cu variaţii regulate, odată cu succesiunea sărbătorilor solemne ori pline de veselie, de-a lungul săptămînilor, lunilor şi anotimpurilor calendaristice, de-a lungul deceniilor, secolelor şi mileniilor.

CRONOLOGIE / Primele secole de creştinism

Roma

284—	305	Împăratul Diocleţian
306—	337	Împăratul Constantin

313 Edictul din Milano legalizează creştinismul

c.313 Începe construcţia bazilicii din Lateran, pe locul ocupat astăzi de S. Giovanni in Laterano

c.324—c.333 Începe construcţia vechii bazilici San Pietro pe colina Vaticanului

c.330—c.350 Mormîntul Sfintei Constanţa, fiica lui Constantin. Mai tîrziu consacrat ca biserică

c.332—c.340 Începe construcţia bazilicii Santa Maria Maggiore

c.340— 397 Sf. Ambrozie; episcop la Milano

340— 420 Sf. Ieronim; traducător al Vulgatei

354— 430 Sf. Augustin; episcop la Hippo (în nordul Africii); scrie *Confesiuni* (397), *Cetatea lui Dumnezeu* (426)

385 Bazilica San Paolo fuori le Mura. Distrusă de foc în 1823, apoi reconstruită

402 Roma, abandonată de împăratul Honorius, încetează de a mai fi capitala Imperiului roman de apus

410 Roma prădată de vizigoţi

455 Roma prădată de vandali

476 Roma prădată de Odoacru; căderea Imperiului roman de apus

590— 604 Grigore cel Mare papă; se codifică liturghia romano-catolică; se instituie cîntul gregorian

Ravenna

395— 423 Honorius, împărat în Apus

402 Ravenna, sub împăratul Honorius, devine capitala Imperiului roman de apus

c.402— 450 Baptisteriul „neonian" pentru creştinii romani

c.425—c.440 Mausoleul Gallei Placidia

c.475— 524 Boethius; dregător al lui Teodoric; traduce scrieri greceşti; autor al *Mîngîierilor filosofiei*

476 Odoacru cucereşte Ravenna; căderea Imperiului roman de apus

476— 540 Ravenna capitală a regatului got

476— 493 Odoacru rege

c.480— 575 Casiodor; dregător al lui Teodoric; după 540 întemeiază o mănăstire la Vivarium, în Italia

493 Începe construcţia bisericii Sant'Apollinare Nuovo

493— 526 Teodoric rege

c.526 Se construieşte mausoleul lui Teodoric

c.527 Începe construcţia bisericii San Vitale

c.530— 539 Se construieşte Sant'Apollinare în Classe

540 Belizarie intră în Ravena; sfîrşitul regatului ostrogot al lui Teodoric

546 Maximian numit episcop de Ravenna; păstoreşte ca exarh bizantin

547 Se încheie construcţia bisericii San Vitale

556 Moare episcopul Maximian

Bizanţ (Constantinopol)

c.324—c.330 Constantin face din Bizanţ capitala Imperiului roman de răsărit

325 Primul conciliu din Niceea

329— 379 Sf. Vasile; episcop de Cezareea; contribuie la liturghia bisericii ortodoxe

c.345— 407 Sf. Ioan Hrisostom; patriarh de Constantinopol, contribuie la liturghia ortodoxă

518— 527 Iustin împărat în Răsărit

527— 565 Iustinian cel Mare împărat în Răsărit

c.527 Începe construcţia bisericii Sfinţii Sergius şi Bachus

c.527 Începe, la Ravenna, construcţia bisericii San Vitale

532— 537 Arhitecţii Anthemius din Tralles şi Isidor din Milet construiesc biserica Sf. Sofia

533 *Digestele* lui Iustinian

534— 540 Belizarie, general al lui Iustinian, cucereşte Italia

540 Belizarie intră în Ravenna; sfîrşitul regatului ostrogot al lui Teodoric

6. Stilul romanic monastic

MĂNĂSTIREA DIN CLUNY, SRĪRŞITUL SECOLULUI AL XI-LEA ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XII-LEA

Cea mai tipică expresie a perioadei romanice era mănăstirea. Viaţa anticei Atene şi a Pergamului a culminat în constelaţiile de clădiri de pe acropolele respective, cea a Romei ne-a dat forumurile şi construcţiile civile, iar Constantinopolul şi Ravenna au creat bazilica şi palatul ca latură religioasă şi latură statală ale unei ordini sociale teocratice. Perioada gotică, de după cea romanică, ne va da catedrala. Pe măsură ce creştinismul s-a răspîndit spre nord, după căderea Imperiului roman de apus, formele clasice sudice se întîlniseră şi se contopiseră cu cele ale popoarelor barbare de la miazănoapte. Această fuziune între civilizaţia romană, mai veche şi mai stabilă, cu idealurile ei de raţiune, reţinere şi repaus, şi spiritul nordic, recent trezit la viaţă, cu energia lui neabătută şi cu imaginaţia fecundă, a dat naştere stilului romanic, stil ce şi-a atins maturitatea între anii 1000 şi 1150. Lipsit de siguranţa pe care i-ar fi dat-o o cîrmuire centrală puternică, de avantajele unor oraşe şi tîrguri înfloritoare, omul acestei epoci îşi căuta liniştea sufletească în mănăstire — văzută ca liman adăpostit de marea furtunoasă a mediului social anarhic. Aici, în aceste centre ce se situau departe de căile bătute, el a

construit o lume în miniatură, cuprinzînd o secţiune reprezentativă a vieţii din perioada romanică. Lăcaş religios în care pelerinii se puteau strînge pentru a venera relicve sacre, mănăstirea era totodată centrul meşteşugăresc şi agricol al ţinutului respectiv şi, în plus, un focar de cultură, o sursă de civilizaţie unde se găseau singurele biblioteci, şcoli şi spitale ale vremii.

Cea mai mare şi mai grandioasă dintre mănăstirile romanice era abaţia din Cluny. (În figura 111 Kenneth J. Conant a reconstituit aspectul mănăstirii la apogeul puterii şi renumelui ei. Între aceste ziduri se puteau întîlni gînditori lîngă oameni de acţiune; oameni plictisiţi de viaţă lîngă alţii care ştiau prea puţine despre viaţa de afară; sfinţi alături de criminali care se refugiaseră acolo pentru a scăpa de urmărirea autorităţilor laice. Cei atraşi de chemarea monahală credeau neclintit în aparentul paradox al cuvintelor lui Hristos: „Fiindcă oricine va voi să-şi scape viaţa, o va pierde; dar oricine îşi va pierde viaţa pentru mine, o va mîntui". Făcînd întreitul jurămînt de sărăcie, castitate şi ascultare, călugărul renunţa automat la asemenea preocupări lumeşti ca bunăstarea materială, plăcerile simţurilor, satisfacţia personală a vieţii de familie şi chiar exercitarea liberă a voinţei proprii. Conform regulii stabilite de Sfîntul Benedict, fondatorul monahismului european, un călugăr „nu trebuie să posede absolut nimic: nici carte, nici caiet, nici toc — nimic. Căci cu adevărat nu este îngăduit călugărilor să dispună de trupul ori de voinţa lor". Renunţînd la toate aspiraţiile lumeşti, călugărul căuta o viaţă superioară pe tărîmul spiritului, care poate fi rezumată aproape complet prin cuvintele apostolului Pavel: „Trăiesc . . . dar nu mai trăiesc eu, ci Hristos trăieşte în mine". Pentru a se atinge asemenea ţeluri nepămînteşti trebuia realizată o separare de lumea laică, trebuia găsit un mod aparte de viaţă.

Ca să poată oferi condiţii pentru asemenea viaţă, mănăstirea trebuia proiectată astfel încît călugării să aibă tot ce le era necesar atît pentru întreţinerea trupească, cît şi pentru cea sufletească

Scopul era să fie cît mai depărtaţi cu putinţă de Cezarul pămîntesc, spre a da totul lui Dumnezeu. Regula benedictină nu prescria forma exactă a unei clădiri mănăstireşti şi, în principiu, fiecare abaţie îşi rezolvă singură problemele, în funcţie de nevoi, de conturul amplasamentului şi de resursele ce îi stăteau la dispoziţie. Deseori însă tradiţia acţiona tot atît de rigid ca şi regulile, şi, cu unele variaţii locale, cele mai multe mănăstiri au adoptat o schemă comună. Lăsînd deoparte mărimea excepţională şi complexitatea născută din statutul ei de lăcaş al unui mare ordin monastic, abaţia Cluny poate fi socotită ca relativ tipică.

Întrucît viaţa călugărilor de la Cluny consta din rînduieli religioase aproape continue, alternînd cu perioade de meditaţie, sufletul mănăstirii se afla în biserica ei, iar inima — în claustrul ei (fig. 112). Biserica servea mai ales ca scenă a activităţii religioase a călugărilor, ziua şi noaptea, pe întreaga durată a anului, şi numai în al doilea rînd ca sanctuar pentru fluxul de pelerini ce soseau de aproape ori de departe pentru a se prosterna înaintea moaştelor de sfinţi.

Venind imediat, ca importanţă, după posibilităţile oferite pentru săvîrşirea ritualului bisericesc, se remarcă putinţa de viaţă meditativă pe care o găsim concentrată în claustru. De regulă, acesta se află în zona de mijloc a abaţiei, la sud de nava bisericii, cu alte clădiri mănăstireşti amplasate în jur. Era de obicei o curte interioară pătrată, închisă prin galerii cu arcade pe toate cele patru laturi. Forma oarecum neregulată a claustrului de la Cluny în veacul al XII-lea se născuse din ambiţioasa activitate constructivă cerută de dezvoltarea rapidă a mănăstirii. Cum acest vestit claustru, cu colonadele lui de marmură, nu mai există, îl vom folosi ca exemplu pe cel de la abaţia St. Trophîme din Arles (fig. 112).

O mănăstire de felul celei din Cluny trebuia să asigure putinţa efectuării multor alte activităţi. Viaţa cotidiană a călugărilor făcea necesar un refectoriu, unde ei să poată lua masa în comun;

apoi bucătării, brutării şi spaţii de depozitare; o sală de adunare a comunităţii monahale, unde să se poată discuta problemele de interes general; şi un dormitor comun, lîngă biserică, căci slujbele se ţineau atît ziua, cît şi noaptea. Mai existau alte trei mici claustre — unul pentru instruirea novicilor, altul pentru călugării sosiţi în vizită şi pentru mirenii cucernici care căutau liman, fugind din lumea exterioară, şi al treilea, lîngă un cimitir, pentru monahii bătrîni sau infirmi. Arhondaricul oferea cazare vizitatorilor ce se îngrămădeau aici în zilele de pelerinaj. Mai existau şi încăperi pentru meseriaşi — fierari, dulgheri, cizmari — ca şi grajduri pentru vaci de lapte şi adăposturi pentru alte animale domestice.

Planul abaţiei Cluny era deci un sistem coerent de patrulatere alăturate, cuprinzînd curţi şi claustre a căror diversitate ca mărime şi importanţă corespundea activităţilor diferite pe care le adăposteau. În general, era un plan foarte complex şi totodată logic, destinat uzului unei comunităţi închegate şi care corespundea idealurilor, aspiraţiilor, practicilor şi îndeletnicirilor zilnice ale unui grup reunit pentru a activa fizic şi spiritual pentru atingerea unui ţel comun.

ARHITECTURA

Hugues de Semur, cel mai celebru stareţ al abaţiei Cluny, i-a urmat lui Odilo în anul 1049. Sub conducerea lui, mănăstirea a cunoscut o perioadă atît de strălucită, încît un cronicar a putut scrie despre ea că „lumina pămîntul ca un al doilea soare". Luînd ca model organizarea feudală a societăţii, în cadrul căreia proprietarii de pămînt mai mărunţi şi mai dependenţi jurau credinţă celor mai mari şi mai puternici decît ei, în schimbul protecţiei acordate de aceştia, Hugues a început să aducă multe dintre mănăstirile benedictine, tradiţional independente, în orbita celei din Cluny. Cu aprobarea expresă a papalităţii, Hugues a concentrat, încetul cu încetul, puterea întregului ordin în mîi-

nile sale, transformînd mănăstirea Cluny într-un vast imperiu monastic, pe care l-a condus cu blîndeţe timp de peste şaizeci de ani. În ierarhia bisericească doar papa îi era superior, iar în lumea laică Hugues stătea pe picior de egalitate cu regii. El a jucat un rol marcant în cele mai multe evenimente istorice ale vremii sale, ajungînd chiar să medieze între un împărat şi un papă, cu prilejul faimoasei penitenţe de la Canossa, unde Henric al IV-lea a îngenuncheat în faţa papei Grigore al VII-lea pentru a obţine iertare. Clipa-i cea mai mare a venit însă atunci cînd papa Urban al II-lea, care fusese călugăr şi ajutor de stareţ la Cluny sub îndrumarea lui directă, a consacrat altarul principal al noii şi impunătoarei biserici abaţiale construită de Hugues. Numeroase onoruri au fost acordate mănăstirii de către acest papă format la Cluny, care era şi iniţiatorul primei cruciade.

Hugues începuse cu construcţia multor clădiri monahale noi, care să adăpostească numărul tot mai mare de călugări ai mănăstirii. Pînă la urmă şi a doua biserică s-a dovedit neîncăpătoare pentru sediul central al unui mare ordin monastic, mai ales atunci cînd soseau misiuni de călugări de la alte mănăstiri subordonate pentru a participa la adunările generale. (Analele ne spun că la o asemenea ocazie, în anul 1132, procesiunea cuprindea peste 1200 călugări.) Importanţa crescîndă a mănăstirii Cluny ca loc de pelerinaj sporea şi ea nevoia de mai mult spaţiu în biserica abaţială. Din aceste raţiuni practice, ca şi din dorinţa sa de a-şi încununa numeroasele realizări cu un monument care să rivalizeze cu legendarul templu al lui Solomon, Hugues a început construcţia unui edificiu nou şi măreţ — a treia biserică abaţială. Dar cu toată puterea şi influenţa sa, Hugues n-a pornit la această acţiune înainte ca poziţia dominantă a Cluny-ului să se fi consolidat deplin şi înainte de a fi sigur că va primi generoase ajutoare băneşti. Numeroasele mănăstiri ale ordinului (peste o mie acum, răspîndite pînă în Scoţia spre nord, pînă în Portugalia spre vest şi pînă la Ierusalim în est) urmau toate să

trimită contribuţii. În plus, dădeau ofrande oameni din toate stările — de la episcopi pînă la cei mai umili enoriaşi, şi de la mari nobili pînă la cei mai săraci pelerini — veniţi să se închine la Cluny. Astfel, în 1088, cînd depăşise 65 de ani şi era în al 40-lea an de stăreţie, Hugues de Semur, împreună cu un arhitect numit Hezelo, a început ridicarea monumentalului lăcaş, care prin mărimea şi strălucirea lui a eclipsat toate celelalte biserici din creştinătatea apuseană. Gibbon, unul dintre primii biografi ai stareţului, scrie că Hugues „a început şi clădit în douăzeci de ani o asemenea biserică, încît dacă un împărat ar fi înălţat-o într-un timp atît de scurt, ar fi fost socotită o minune".

A TREIA BISERICĂ ABAŢIALĂ DIN CLUNY. Marea biserică a lui Hugues era dominată la exterior de impunătoarele ei turnuri. Planul cuprindea, abătîndu-se de la normă, două transepturi, ca şi numeroase capele reionante dispuse în jurul corului (fig. 113). Se obişnuia ca marile biserici abaţiale să aibă un impozant turn-lanternă deasupra încrucişării navei cu transeptul. La Cluny, ca şi la biserica St. Sernin din Toulouse (fig. 114), masa enormă a acestuia domina întregul exterior, dar cele două turnuri octogonale gemene de la Cluny, plasate deasupra braţelor transeptului, erau un lucru mai puţin obişnuit. Transeptul minor avea şi el un turn central, existînd astfel patru spre capătul estic al bisericii, care, adăugate la cele două de pe ambele laturi ale intrării în nartex, dădeau un număr total de şase. Spre deosebire de catedralele gotice ridicate mai tîrziu, exteriorul celei de-a treia biserici nu era decorat sculptural, toată ornamentaţia concentrîndu-se în interior. Chiar şi faţada vestică a rămas nedecorată, ea fiind menită uzului unei comunităţi închise, introvertite, care nu avea de ce să adreseze invitaţii sculpturale lumii de afară, ca în cazul bisericilor din oraşe.

Dacă în mod curent călugării intrau în biserică din claustru, cu prilejul marilor sărbători — bună-

oară de Paşti, de Rusalii şi de ziua sfinţilor Petru şi Pavel, cînd se ţinea hramul bisericii — se intra în mod solemn prin partea de vest. Aici, dublul portal dintre turnuri dădea într-un nartex spaţios, cu trei culoare, numit *nava minoră*. În nartex se putea rîndui marea procesiune; de asemenea, începăpea acolo surplusul de mireni care veneau în număr mare la Cluny în zilele de pelerinaj. Cînd la Cluny avea loc intrarea solemnă, ea se făcea prin trei portaluri sculptate, cel central fiind înalt de 6,4 m. Deasupra lintoului, mărginit de arcadă, era un imens timpan semicircular, conţinînd un relief sculptat ce îl reprezenta pe Hristos în slavă, înconjurat de oştile cereşti, cu cele patru animale simbolice din Evanghelie, apostoli şi părinţi ai bisericii.

După ce intrai în navă (fig. 115), ţi se deslueau copleşitoarele proporţii ale enormei bazilici. De la portal pînă în fundul absidei, ea avea o lungime de 126,5 m, întreaga axă longitudinală, inclusiv nartexul, fiind de 187,5 m. Nava avea unsprezece travee, pe o lungime de aproape 80 m. Ele erau separate prin cîte un grup de coloane centrat pe stîlpii de susţinere care, ca un corespondent arhitectonic al călugărilor, avansau în procesiune solemnă spre partea de maxim interes a clădirii — altarul principal. În lăţime, nava atingea 36 m şi era divizată în cinci culoare. Această împărţire răspundea în parte nevoii de a asigura un spaţiu suplimentar pentru altare, căci acum se obişnuia ca fiecare călugăr să oficieze liturghia zilnic. Navele exterioare, care traversau întreaga biserică şi corul, dădeau pelerinilor acces la aceste numeroase altare şi, mai ales, la micile capele din cor, fără să tulbure liturghia. Aceste nave laterale ofereau, în plus, mai mult spaţiu pentru impunătoarele procesiuni solemne caracteristice liturghiei oficiate la Cluny şi care reclamau un decor tot mai măreţ şi mai amplu. Se poate vedea, din figura 115, că de-a curmezişul navei era plasat un perete de piatră ce închidea spaţiul rezervat corului de călugări. Biserica era atît de impozantă, încît acest perete nu modifica

impresia de tot unitar, ochiul fiind atras în sus, spre coloanele înalte din jurul altarului principal, şi apoi, deasupra lor, spre măreaţa reprezentare a lui Hristos, pictată în frescă pe faţa interioară a semicalotei absidei.

Dacă bazilicile paleocreştine romane erau, de regulă, structurate orizontal, cele romanice, sub influenţa nordică, au început să mărească înălţimea navei. Treptat, s-a ajuns la accentuarea tot mai marcată a părţilor din clădire situate deasupra arcadelor navei. La Cluny s-a găsit un dublu şir de ferestre, cele inferioare fiind umplute cu zidărie, pe cînd cele de sus, rămase deschise, serveau drept „claire-voie". Deşi avea numeroase ferestre, biserica a fost criticată de constructorii în stil gotic de mai tîrziu ca fiind prea întunecoasă. Zidurile şi proporţiile ei masive nu lăsau decît prea puţină lumină solară să intre în biserica propriu-zisă. Lucrul acesta nu era prea important, căci în bună parte liturghia monastică se desfăşura noaptea, cînd în interior ardeau lumînări. Firesc, bisericile destinate orăşenilor, care veneau la slujbă ziua, impuneau o mai mare atenţie pentru problemele de iluminare.

Nava bisericii din Cluny avea o boltă cilindrică cu nervuri, cu deschiderea de 9,75 m, susţinută de arce transversale în uşoară ogivă. Ridicîndu-se la aproape 30 m deasupra pavimentului, bolta era cea mai înaltă construită pînă atunci. Dar elanul emoţional al realizării unei asemenea înălţimi depăşea cunoştinţele tehnice ale epocii, astfel că o parte din boltă s-a prăbuşit curînd. Din acest accident s-au născut experimentări cu contraforţi exteriori, iar cînd bolta a fost reclădită, pe acoperişul navelor laterale s-a instalat un şir de reazeme rudimentare cu arce în plin cintru. Cluny a căpătat astfel distincţia de a avea prima biserică cu contraforţi exteriori care să-i sprijine bolta navei, iar dacă socotim şi arcele ogivale, plus înălţimea boltei, aici s-au îmbinat pentru prima oară într-un edificiu trei din trăsăturile pe

care constructorii de mai tîrziu le vor folosi în cadrul sistemului unitar ce caracterizează stilul gotic.

Bazilica romanică este o dezvoltare a clădirilor paleocreştine (fig. 92, 93). Comparînd însă planul celei de-a treia biserici din Cluny (fig. 113) cu cel al vechii bazilici San Pietro, observăm că în construcţia romanică s-a mărit aria transeptului, s-a prevăzut spaţiu pentru marile coruri călugăreşti, iar în porţiunea braţelor transeptului şi a absidei s-a adăugat un *chevet* — cîteva absidiole ce slujeau drept capele. Bisericile abaţiale gravitau spre capătul estic, unde se aduna corul după procesiune, şi mai ales spre altarul principal, unde avea loc ritualul liturgic. Într-o biserică de oraş, nava trebuia să cuprindă un grup de enoriaşi, dar într-una mănăstirească membrii clerului, inclusiv călugării, se numărau cu sutele, iar mireni deseori nu erau deloc. În mod logic, deci, spaţiul din jurul altarului trebuia extins, astfel ca toţi călugării ce alcătuiau corul să poată şedea. Absida lărgită şi dublul transept de la Cluny erau, evident, menite să dea călugărilor sentimentul că se află toţi în jurul altarului principal şi să asigure un decor amplu şi cu bună rezonanţă pentru cîntul ce se intona aproape necontenit.

Altarul principal era despărţit de deambulatoriul ce îl înconjura prin opt coloane remarcabile zvelte şi frumoase. Ele purtau capiteluri sculptate cu măiestrie (fig. 120—123) — tot ce ne-a rămas din absidă astăzi. Că ele erau tot atît de impunătoare în perioada romanică pe cît sînt acum ne-o mărturiseşte Hildebert, episcopul din Le Mans, care după o vizită la Cluny scria: „Dacă ar putea cei ce sălăşluiesc în cer să se bucure de o clădire făcută de om, deambulatoriul din Cluny ar fi un loc de plimbare pentru îngeri".

Decoraţia bisericii a fost realizată la o scară comparabilă calitativ cu măreţia dimensiunilor ei fizice. Coloanele edificiului purtau peste 1200 de capiteluri sculptate, iar muluri, şi ele sculptate, subliniau contururile graţioaselor arce în ogivă ale

arcadelor din navă. Majoritatea părţilor sculptate erau vopsite în culori vii, dînd un plus de strălucire interiorului, iar întreaga biserică era pardosită în mozaic, cu chipuri de sfinţi şi îngeri sau cu motive abstracte.

Toată această splendoare nu putea să nu stîrnească şi reproşuri. Sfîntul Bernard, redutabilul adversar al ordinului din Cluny, dezaproba vehement asemenea extravaganţe, şi făcînd acest lucru în scris el ne-a lăsat, implicit, o relatare directă despre măreţia bisericii lui Hugo la scurtă vreme după terminarea ei. Într-o scrisoare către unul din starefii ordinului, el deplînge (referindu-se la Cluny) „uriaşa înălţime a bisericilor voastre, lungimea lor nemăsurată, lărgimea lor nefolositoare, zorzoanele scumpe, ciudatele sculpturi şi picturi ce atrag ochiul şi distrag atenţia credincioşilor". După părerea lui, „văzînd aceste costisitoare, deşi minunate, deşertăciuni, oamenii sînt mai curînd îndemnaţi să ofere daruri, decît să se roage... Căci biserica e împodobită cu cununi de lumină ca nişte nestemate — ce zic, cu policandre cît roata carului, avînd lămpi de jur împrejur, dar şi bătute cu nu mai puţin lucitoare pietre preţioase. Mai mult, vezi candelabre înălţîndu-se ca nişte pomi de bronz masiv, lucrate cu nespusă măiestrie artistică şi strălucind nu mai puţin aprins, din pricina pietrelor scumpe, decît a luminărilor pe care le poartă. Care crezi că este menirea tuturor acestora? Căinţa penitenţilor, ori admiraţia celor ce le privesc?"

Abaţia Cluny s-a înălţat, semeaţă, pînă în anul revoluţionar 1798, cînd un val de anticlericalism a străbătut Franţa, iar abaţia a fost jefuită şi arsă. Toate clădirile, cu excepţia unui braţ de transept, au fost aruncate în aer, iar dărîmăturile au fost vîndute ca material de construcţie. Ne-au rămas cîteva fragmente din sculpturi, dar spiritul marii mănăstiri trăieşte prin influenţa pe care a exercitat-o asupra edificiilor înrudite, ca St. Trophîme din Arles (fig. 112), St. Sernin din Toulouse (fig. 114) şi La Madeleine din Vézelay (fig. 116—118).

Cîteva dintre cele mai reuşite lucrări sculpturale datînd din perioada de măreţie a Cluny-ului le găsim în biserica abaţială La Madeleine din Vézelay. Nava şi nartexul sînt contemporane cu biserica lui Hugo de la Cluny, iar actuala lor condiţie bună o datorăm inteligentei restaurări întreprinse în veacul al XIX-lea de către arhitectul medievist francez Viollet-le-Duc. Deşi dimensiunile ei sînt considerabil mai mici decît cele ale impunătoarei bazilici din Cluny, La Madeleine rămîne azi cea mai mare abaţie romanică din Franţa. Bogată în asociaţii istorice, ea îşi avea faima stabilită în evul mediu ca loc de păstrare a moaştelor Sfintei Maria Magdalena.

Principalul punct de interes la Vézelay constă, totuşi, în bogăţia ei aparent inepuizabilă de capiteluri sculptate şi, mai ales, în reliefurile de deasupra celor trei intrări din nartex în navă şi în navele laterale. Sculptura monumentală reapare pentru prima dată din vremea antichităţii. În bisericile romanice era folosită la împodobirea timpanelor de la intrare, formele cele mai masive şi mai complexe apărînd pe timpanul de deasupra intrării centrale.

Splendidul timpan de deasupra portalului central de la Vézelay (fig. 116) datează din primul sfert al secolului al XII-lea. Prin iconografie şi execuţie el este, de departe, cel mai complex timpan romanic, dar împărţirea logică a spaţiului evită orice îmgrămădeală sau neclaritate în compoziţie. Aici, ca şi aiurea, artiştii romanici au căutat subiecte şi modele în desenele şi miniaturile ce ilustrau textul Scripturilor din bibliotecile mănăstireşti. Aceste manuscrise miniate ofereau modele bune, pe care călugării le puteau arăta sculptorilor ce ar fi urmat să le execute. La Vézelay, mantia lui Hristos, ca şi cele ale apostolilor, prezintă o configuraţie de linii nete, clare, în turbion, inspirate din desenele în peniţă ce se găseau în manuscrisele vremii.

Cea mai frecventă interpretare dată scenei de pe timpan este împuternicirea apostolilor, aşa cum rezultă ea din ultimul capitol al Evangheliei după Luca şi din descrierea scenei Rusaliilor, în capitolul al doilea din Faptele Apostolilor. Dacă avem aici o singură scenă sau o subtilă sinteză cluniacă a două sau chiar trei scene, rămîne un subiect de speculaţie cărturărească. Dacă este o singură scenă, atunci sursa cea mai convingătoare o găsim în primele două versete din capitolul 22 al Apocalipsei: „Şi mi-a arătat un rîu cu apa vieţii, limpede ca cleştarul, care ieşea din scaunul de domnie al lui Dumnezeu şi al Mielului. În mijlocul pieţii cetăţii, şi pe cele două maluri ale rîului, era pomul vieţii, rodind douăsprezece feluri de rod, şi dînd rod la fiecare lună; şi frunzele pomului slujesc la vindecarea neamurilor".

Şi aici figura lui Hristos domină compoziţia, şezînd aşa cum spune Sfîntul Ioan, pe „un mare tron alb", dar nu atît ca să judece omenirea, cît ca s-o mîntuie. Deşi figura este eminamente maiestuoasă, Iisus nu poartă coroană. Fluxurile ce izvorăsc din degetele lui coboară asupra apostolilor desculţi — arhetipurile clerului — care aduc înţelegerea spirituală prin cărţile ce le ţin în mîini şi vindecarea fizică prin mila divină pe care o transmit omenirii. De o parte a capului lui Hristos curge apa menţionată în citat, iar de cealaltă sînt ramurile pomului. Cele douăsprezece roade, cîte unul de fiecare lună, se află printre cele 29 de medalioane din registrul median al *arhivoltelor* — seria de arce care închid timpanul. Figura care zdrobeşte strugurii, de pildă, reprezintă luna septembrie; octombrie este simbolizat de un om care strînge ghindă pentru porcii săi. Lunile anului, pe lîngă legătura lor simbolică cu aceste munci, mai sînt reprezentate şi prin semnele zodiacului, care, de asemenea, amintesc oamenilor de scurtul răstimp ce le-a rămas pentru a-şi găsi mîntuirea. Alte cîteva medalioane înfăţişează fiare ciudate, exotice, preluate din *bestiare* — acele curioase cărţi ale epocii, cu povestiri despre vieţuitoare reale şi închipuite. O rămăşiţă din antichitate o putem

observa în al patrulea medalion numărînd din dreapta jos, care înfăţişează un centaur.

Registrul interior al arhivoltei e împărţit în opt compartimente de formă neregulată, conţinînd figuri ce reprezintă neamurile care urmează a fi vindecate de frunzele pomului. Cel din stînga sus, lîngă capul lui Hristos, conţine doi oameni cu cap de cîine, numit în *Etimologiile* lui Isidorus „cinocefali" — un trib ce se presupunea că trăieşte în India. Despărţitura pereche din dreapta cuprinde trupul infirm şi adus de spate al unui bărbat şi pe cel al unei femei oarbe, care, călăuzită, face cîţiva paşi şovăielnici. În celelalte apar ologi sprijiniţi în cîrje, alături de leproşi care îşi arată plăgile. De-a lungul lintoului, o dublă procesiune a neamurilor converge spre centru. Dacă despărţiturile de sus îi prezintă pe cei cu suferinţe fizice, aici se află păgînii şi necredincioşii pămîntului, care au nevoie de sprijin spiritual. Printre aceste neamuri stranii care locuiesc în ţinuturi îndepărtate ale lumii se află un bărbat şi o femeie (colţul din dreapta) cu urechi enorme şi cu pene pe corp. Lîngă ei este un grup de pitici ori pigmei, atît de mărunţi, încît au nevoie de scară pentru a se urca pe cal. În colţul din stînga, sălbatici pe jumătate goi vînează cu arcuri şi săgeţi, iar spre centru-stînga vedem cîţiva păgîni care duc un taur la sacrificiu. În centru se află Sfîntul Ioan Botezătorul, ţinînd un medalion cu chipul Mielului pe el. Sensul imaginii este, desigur, acela că „rîul cu apa vieţii" e botezul — calea spre mîntuire ce trebuie urmată de toţi cei care vor să dobîndească viaţa veşnică. Este un simbol logic pentru decorarea intrării în nava bisericii, al cărei interior, cu culorile lui vii şi decoraţia bogată a fost deseori asemuit cu cetatea cerească, Noul Ierusalim atît de elocvent descris de evanghelistul Ioan: „Porţile ei nu se vor închide ziua, fiindcă în ea nu va mai fi noapte. În ea vor aduce slava şi cinstea neamurilor". Cărţile deschise ale apostolilor aşezaţi în stînga Sfîntului Petru amintesc versetul ce spune că toţi cei ce intră în ea sînt „cei scrişi în cartea vieţii Mielului". Şi apoi, într-o biserică de mănăstire călugării sesizau, firește, implicaţia finală a acestor porţi: „Ferice de cei ce îşi spală hainele, ca să aibă drept la pomul vieţii şi să intre pe porţi în cetate". Interesul sporit pentru ţări şi popoare străine se datora, neîndoielnic, influenţei primelor cruciade, care erau propovăduite tocmai în acel timp.

La Vézelay ne uimeşte forţa imaginativă etalată în mulţimea de capiteluri sculptate. Scene biblice, întîmplări din vieţile sfinţilor, comentarii alegorice, ca şi jocul pur al fanteziei se întîlnesc pretutindeni în nartex şi navă. Unul din capitelurile navei îl înfăţişează pe îngerul morţii lovindu-l pe fiul cel mai mare al lui Faraon (fig. 117), iar altul ne prezintă un personaj cu barbă care toarnă grîu într-o rîşniţă mînuită de un bărbat desculţ (fig. 118). Sensul real al acestei scene s-ar fi pierdut dacă n-am avea o referire ocazională în scrierile lui Suger, starețul de la St. Denis, lîngă Paris, care s-a dus în vizită la Cluny şi Vézelay înainte de a începe reconstrucţia bisericii sale abaţiale. El observă că grîul ar fi legea cea veche, turnată în moara mistică de către un vechi profet evreu, probabil Moise, şi transformată prin măcinare, de către Sfîntul Pavel, în făina legii celei noi.

Spre deosebire de statuaria antică, realizată din marmură şi din bronz, capitelurile romanice franceze sînt, de regulă, din gresie moale şi din calcar. Menirea lor era mai ales să decoreze interioare, netrebuind deci să reziste intemperiilor. Materialul moale era, de asemenea, mai potrivit formelor picturale ale sculpturii romanice, iar plasticitatea lui răspundea mai prompt cerinţelor imaginative ale artiştilor, decît ar fi făcut-o o piatră mai dură.

Cu toate că exemplele discutate sînt din piatră, categoria generală a sculpturii romanice din această perioadă cuprinde şi lucrări în metal. Ne-au rămas doar puţine piese de acest fel, datorită faptului că erau făcute dintr-un material valoros — aur, argint, cupru — smălţuit şi bătut în

pietre preţioase. Conform unui inventar mai vechi, la Cluny exista o statuie de aur a Fecioarei, aşezată pe un tron de argint şi purtînd o coroană cu nestemate. Bisericile foloseau, de asemenea, potire, vase şi urcioare pentru slujba religioasă. Cu prilejul sărbătorilor mari se foloseau, la altarul principal, cărţi ferecate în fildeş ori metal şi încrustate cu pietre preţioase; tot pe acest altar erau aşezate racle ce conţineau moaşte de sfinţi. Candelabre, cădelniţe şi paravane metalice pentru cor sporeau frumuseţea lăcaşurilor de cult.

Sculptura romanică a rămas totdeauna o parte integrantă a schemei arhitecturale şi este inseparabilă de întreg. Zidurile, plafoanele, portalurile, coloanele şi capitelurile nu erau doar elemente structurale mute; ele constituiau locuri de unde chipuri cioplite transmiteau mesaje şi înţelesuri — pietre ce vorbeau călugărului şi pelerinului deopotrivă, în elocventul limbaj uzual al formei, liniei şi culorii.

PICTURA ŞI ALTE MEŞTEŞUGURI MONASTICE

Miniaturi de dimensiuni modeste pe filele de pergament ale cărţilor şi fresce monumentale în absidele bisericilor — iată cele două extreme ale artei picturale din perioada romanică. Singurul meşteşug despre care ştim că a fost practicat cu consecvenţă de către călugării înşişi este copierea, ilustrarea şi legarea cărţilor — activităţi ce se desfăşurau într-o mare încăpere comună, numită *scriptorium*. Această tradiţie, datînd din vremea lui Casiodor, era urmată de toate comunităţile benedictine, iar cele din ordinul cluniac o cultivau cu mult sîrg şi entuziasm. Deşi copiştii de la Cluny erau cunoscuţi pentru frumuseţea scrisu'ui lor şi pentru acurateţea textelor, un călugăr versat în acest meşteşug nu se putea, desigur, mulţumi să copieze texte toată viaţa. Un loc gol într-un manuscris îi oferea atît spaţiul necesar, cît şi imboldul de a-l umple cu ceva. La început,

aceste spaţii erau umplute doar cu mici desene fanteziste în peniţă sau cu iniţiale bogat împodobite la începutul paragrafelor. Treptat, desenele au devenit picturi miniaturale, iar iniţialele s-au transformat în ornamente foarte complexe. Dezvoltarea acestei luxoase arte a manuscriselor miniate pare a fi fost privită ca o compensaţie pentru austeritatea vieţii în comunităţile benedictine. Pe măsură ce această practică se răspîndea, cei specializaţi în diferitele ei faze au început să capete denumiri aparte. Pictorul de mici scene miniate era *miniator*, desenatorul de iniţiale era *rubricator*.

Manuscrisele de la Cluny erau realizate cu foarte mult rafinament. Miniaturile erau pictate în multe culori, iar nimburile sfinţilor şi coroanele regilor erau lucrate în foiţă de aur. Găsim un exemplu edificator de artă a anluminurii în litera Q dintr-un evangheliar de la abaţia St. Omer.

Aceste înfloriturii din peniţă făcute de copişti experţi pe filele de pergament, ca şi rafinarea treptată a artei miniate, au avut efecte cu mult dincolo de limitele domeniului căruia îi fuseseră destinate la început. Ele au devenit modele pentru marile fresce care decorau pereţii şi absidele bisericilor şi pentru sculpturile ce înfrumuseţau spaţiul de deasupra portalurilor şi coloanelor. Mai tîrziu, ele au constituit prototipuri pentru desenele de pe vitralii, în catedralele gotice.

În contrast cu arta miniaturală a manuscriselor miniate găsim marile fresce zugrăvite pe bolţile semicilindrice, pe arcade şi pe absidele bisericilor din perioada romanică. Şi în această privinţă, exemplele cele mai notabile se găsesc la abaţia Cluny şi la mănăstirile ce depindeau de ea. În nartexul de la Vézelay încă mai există o frescă din acea vreme, înfăţişîndu-l pe Iisus înconjurat de cele patru animale biblice, dar este atît de ştearsă, încît de-abia se mai vede. Un călugăr care a vizitat mănăstirea Cluny în 1063 laudă nespus picturile murale din marele refectoriu. Cea mai remarcabilă dintre toate era însă colosala

 pictură cu Hristos în slavă, din absida bisericii

abaţiale a lui Hugues. Din studiul fragmentelor păstrate se poate conchide că stilul şi tehnica de execuţie sînt similare celor folosite în micuţa capelă din Berzé-la-Ville — la 15 km de Cluny —, în absida căreia se află o frescă excelent păstrată (fig. 119). Această mică locuinţă şi capelă au fost clădite între 1100 şi 1103, ca loc de retragere pentru Hugues în ultimii săi ani de viaţă. Pictura de aici seamănă atît de mult cu cea din marea biserică de la Cluny, încît se prea poate să fi fost pictată de acelaşi artist.

În fresca din Berzé-la-Ville, Hristos, reprezentat şezînd, este înconjurat de o *mandorla* multicoloră, un fel de nimb oval bine cunoscut din reliefurile de deasupra portalurilor bisericeşti. Iisus este îmbrăcat într-un veşmînt alb, cu o mantie roşie drapată peste acesta. În timp ce cu mîna dreaptă el îi binecuvîntează pe cei 16 apostoli şi sfinţi din jurul său, cu stînga îi dă Sfîntului Petru un sul scris, cuprinzînd învăţătura creştină. Decorul ceresc este sugerat de fondul albastru-închis al mandorlei, presărat cu stele aurii, şi de mîna lui Dumnezeu-tatăl, care ţine o coroană deasupra lui Iisus.

Pe lîngă artele arhitecturii, sculpturii în piatră şi picturii, în ateliere'e de la Cluny şi din alte mănăstiri se practicau numeroase meşteşuguri. Printre acestea găsim broderia de aere şi odăjdii, ţesătoria, ceramica, orfevrăria şi prelucrarea altor metale, legătoria în piele, turnarea de clopote. Cercetările şi experimentarea permanent întreprinse în aceste centre au dus la o continuă perfecţionare a metodelor folosite, inclusiv la tehnici mai bune de lucrare a sticlei, ca şi la găsirea unor formule chimice pentru geamurile de vitraliu. Nu se ştie, totuşi, precis în ce măsură călugării participau ei înşişi la activităţile concrete legate de aceste meserii. Nu există probe, bunăoară, că au fost călugări care sculptau în piatră. Capitelurile şi reliefurile erau executate, în cea mai mare parte, de meşteşugari care se deplasau în grupuri de la un şantier de construcţie la altul. Tot astfel, activităţi similare în alte domenii erau pro-

babil efectuate de meşteşugari itineranţi sau de meseriaşi mireni din regiune. Schemele iconografice erau însă totdeauna elaborate sub conducerea directă a călugărilor, dintre care unii aveau, poate, iscusinţa necesară pentru a-i pregăti pe meşteşugarii îndrumaţi de ei. Varietatea şi subtilitatea lucrărilor aparţin deci, adesea, călugărilor tot atît de mult ca şi cînd ar fi pus ei înşişi mîna pe daltă ori pe alte unelte. Acolo unde ne-au rămas nume legate de sculpturi, picturi sau alte lucrări, de regulă ele sînt ale călugărilor care le-au „făcut". Dar „făcut" poate însemna orice, de la donarea materialului sau propunerea subiectului pînă la supravegherea muncii desfăşurate, sau chiar pînă la execuţia propriu-zisă a sculpturii ori picturii.

Atitudinea monastică faţă de decoraţia unei biserici este pregnant exprimată de Teofilus, care a scris despre diferitele meşteşuguri ale epocii şi care se adresează astfel fraţilor săi întru călugărie: „. . . v-aţi apropiat cu încredere de lăcaşul Domnului, aţi împodobit nespus de frumos tavanele şi pereţii cu felurite lucrări, aţi zugrăvit în felurite culori o înfăţişare a raiului lui Dumnezeu, strălucind de flori şi de verdeaţa ierbii şi a frunzelor şi, cinstind vieţile sfinţilor cu cununi după meritele lor, aţi arătat, într-un fel, privitorilor cum tot ceea ce fiinţează îl slăveşte pe Domnul, atotfăcătorul, şi i-aţi îndemnat să-l slăvească şi ei pentru toate fapte'e lui minunate. Şi nici nu poate, măcar, privirea omului să aleagă pe ce lucrare să se oprească mai întîi; dacă se uită la tavane, ele sclipesc ca nişte draperii; dacă se uită la pereţi, acolo e înfăţişarea raiului; dacă îl atrage revărsarea de lumină dinspre ferestre, atunci laudă nepreţuita frumuseţe a geamurilor şi felurimea lucrăturilor scumpe . . ."

MUZICA

Odo, stareţ la Cluny între 927 şi 942, a dat mănăstirii cel dintîi prilej de a se distinge în mu-

 zică, prin aceea că a încurajat mult muzica co-

rală. Documentele spun că pe vremea lui se cîntau zilnic peste o sută de psalmi; iar atunci cînd Odo pleca în vizitaţie canonică la alte mănăstiri, el îşi consacra mult timp pregătirii corurilor. Deosebitul său succes a făcut necesară consemnarea în scris a metodelor de pregătire, şi astfel putem afla cîte ceva despre începuturile muzicii la Cluny.

Marile realizări ale lui Odo cuprind organizarea tonurilor gamei într-o succesiune ordonată, de la A (la) la G (sol). Utilizînd un sistem de litere, Odo a creat prima metodă eficace de notaţie muzicală a Occidentului. Metoda, aşa cum e descrisă în tratatul elaborat de el, includea şi măsurarea matematică a spaţiilor pe monocord, ceea ce a permis să se determine exact treptele şi intervalele fiecăruia dintre modurile gregoriene. Înainte de Odo, cîntul folosit în timpul slujbei trebuia învăţat cu migală pe de rost; iar dacă se urmărea şi o anumită autenticitate, atunci predarea trebuia s-o facă un absolvent de la Schola Cantorum, înfiinţată la Roma de către Grigore cel Mare. Învăţîndu-i pe cîntăreţi să citească notele, tratatul ne spune că „în curînd ei puteau cînta la prima vedere, pe nepregătite şi fără greşeală orice melodie scrisă, lucru pe care pînă acum cîntăreţii de rînd nu-l puteau niciodată face, mulţi continuînd să exerseze şi să înveţe chiar şi cincizeci de ani fără folos".

În secolul al XI-lea un alt călugăr, Guido d'Arezzo, a perfecţionat metoda lui Odo. Tratatul lui, aflat în biblioteca de la Cluny, arată clar că Guido adoptase reformele muzicale cluniace. Guido recunoaşte cît de mult datorează muncii marelui său precursor, stareţul Odo, „de la a cărui pildă", scrie el, „m-am abătut doar în privinţa formei notelor". Această mică abatere a lui Guido este de fapt inventarea portativului ca bază a notaţiei muzicale moderne. El explică: „Sunetele, deci, sînt astfel aşezate încît fiecare, oricît de des s-ar repeta într-o melodie, se află totdeauna pe acelaşi rînd. Iar pentru ca să puteţi deosebi mai uşor aceste rînduri, se trag linii una lîngă alta, şi unele rînduri de sunete apar pe aceste linii, iar

altele în spaţiile sau golurile dintre ele. Atunci sunetele de pe o linie sau dintr-un spaţiu vor suna toate la fel". Strădania lui Odo a dus, de asemenea, la sistemul *solmizaţiei*, preconizat de Guido, care asociază cîte o silabă — dintr-un imn în cinstea Sfîntului Ioan — cu fiecare treaptă a gamei.

C	D	F	D E	D
Ut	que-ant		la —	xis
D	D D		D E	E
re	so — na	—	re fe —	bris
EFG	E D		EC D	
Mi	ra — ge	—	sto —	rum
F	G a		G FED	D
fa —	*mu* — li		tu — o —	rum.
Ga G	FE F		G D	
Sol —	ve pol —		lu — ti	
a	G a		F Ga a	
la —	bi — i		re — a —	tum.
GF	ED C		E D	
San —	cte Io —		an —	nes.

Ulterior silaba *si*, compusă din iniţiale'e cuvintelor latine *Sancte Ioannes*, a fost adăugată ca a şaptea treaptă a gamei. În Franţa se mai folosesc încă aceste silabe, exact ca pe vremea lui Guido; în Italia şi în alte părţi, nota *ut* a fost înlocuită cu *do*, mai uşor de rostit.

Faptul cel mai remarcabil în legătură cu tratatele lui Odo şi Guido este acela că muzica e o artă menită a fi practicată spre lauda Creatorului şi spre a spori frumuseţea şi înţelesul rugăciunilor. Mai înainte Boethius, ca şi majoritatea primilor autori care au scris despre muzică, priveau această artă ca o ramură a matematicii, care putea dezvălui tainele universului. Guido, totuşi, subliniază că scrierile lui Boethius sînt „folositoare filosofilor, dar nu cîntăreţilor", iar atît el cît şi Odo omit intenţionat speculaţiile cereşti. Aşadar, Cluny ne apare ca un centru de practicare a muzicii, nu ca un loc unde teoreticienii consideră mu-

 zica o ştiinţă absconsă.

Situaţia muzicii la Cluny ne este redată şi vizual, cu multă frumuseţe, în două capiteluri sculptate rămase din absida marii biserici a lui Hugo. În sanctuar—apoteoza arhitecturală a întregu ui edificiu — se afla un şir de coloane dispuse în semicerc în jurul altarului principal, iar capitelurile acestora reprezintă apogeul iscusinţei sculpturale spre sfîrşitul veacului al XI-lea. Aici, capitel după capitel, se puteau vedea, exprimate simbolic, cele mai înalte idealuri ale vieţii monahale. Un capitel, de pildă, înfăţişa pe cele patru laturi ale sale virtuţile teologice; altul virtuţile fundamentale; un al treilea, ciclurile şi muncile monahale în raport cu cele patru anotimpuri; speranţa în viaţa de apoi era ilustrată prin cele patru rîuri şi cei patru copaci ai paradisului: în fine, lauda adusă Creatorului se exprima printr-un dublu grup de patru figuri, simbolizînd cele opt tonuri a'e psalmodiei liturgice. Admiterea muzicii în lăcaşul sfînt, a'ături de simbolurile celor mai înalte virtuţi omeneşti şi frumuseţi divine, e o altă dovadă a respectului de care se bucura arta sunetelor printre călugării de la Cluny.

Pe prima din cele opt feţe ale acestor capiteluri gemene (fig. 120) citim inscripţia: „Acest ton este primul din şirul sunetelor muzicale", iar figura înfăţişată este cea a unui tînăr solemn care cîntă la laută. Aici simbolismul instrumentului cu coarde se naşte din credinţa în puterea muzicii de a izgoni răul, aşa cum David izgonise duhul rău din Saul cîntîndu-i la harfă. Al doilea ton (fig. 121) este reprezentat de figura unei tinere femei care dansează, bătînd o tobă mică; inscripţia ne spune că: „Aici urmează tonul care după număr şi regulă este al doilea". Se ştie că asemenea instrumente de percuţie erau folosite la procesiuni'e medievale cu prilejul sărbătorilor, în modul descris de psalmul 68: „În frunte merg cîntăreţii, apoi cei ce cîntă din instrumente, în mijlocul fetelor care sună din timpane". Inscripţia următoare (fig. 122) spune: „Al treilea loveşte şi înfăţişează învierea lui Hristos". Instrumentul este un fel de liră, cu o placă de rezonanţă, constituind o formă de psal-

terion din veacul al XI-lea — psalterionul fiind instrumentul legendar la care se acompania David atunci cînd cînta psalmii. Acest instrument, cu corzile lui din intestine de animal întinse pe un cadru de lemn, semăna oarecum cu o cruce şi era folosit ca o aluzie simbolică la Hristos răstignit pentru izbăvirea omenirii. A patra figură (fig. 123) este cea a unui tînăr care cîntă la un fel de carilon, iar inscripţia spune: „Urmează al patrulea, reprezentînd o tînguire muzicală". Cuvîntul latinesc *planctus* înseamnă „bocet", „cîntec funebru", iar obiceiul de a bate clopotele la înmormîntări este înfăţişat în imaginea contemporană a cortegiului funerar al regelui Eduard Mărturisitorul, pe tapiseria din Bayeux (fig. 131), unde personajele ce însoţesc năsălia ţin mici clopote în mîini.

În ansamblu, cele opt inscripţii şi figuri simbolice ne spun multe despre practicile muzicale de la Cluny. De exemplu, figurile ce reprezintă tonurile 2,4,5 şi 7 se mişcă ori stau în picioare, ceea ce pare să se refere la cîntări procesionale; celealalte sînt aşezate, în poziţiile tipice unei execuţii care nu cere deplasare. În cazul personajelor în mişcare, instrumentele sînt tobe mici sau chimvale, clopote şi un soi de corn, pe cînd toate figurile aşezate cîntă la instrumente cu coarde. Acest simbolism pare să indice deosebiri de ritm şi melodie între cele două tipuri de muzică monastică, procesiona'ă şi executată pe loc, care, la rîndul lor, oglindesc cele două aspecte ale vieţii, activ şi contemplativ.

Iscusitul cor de la Cluny era neîndoielnic, în fruntea mişcării muzicale a epocii, la fel cum cea de-a treia biserică abaţială se afla pe primul loc în arhitectură şi sculptură. Tratatul de muzică al lui Odo ne arată clar că unui cor călugăresc i se cerea un îna't grad de pregătire vocală; iar cum coriştii cîntau mai tot timpul, ei aveau mari posibi'ităţi de a exersa. Se puteau executa astfel cîntări de o mare complexitate, muzica înaintînd spre stadiul de artă puternic dezvoltată. Dacă cîntul gregorian fusese un stil pur melodic şi continua să fie practicat ca atare, în perioada romanică răspun-

surile corale au început să prezinte variaţii în sensul execuţiei pe mai multe voci. Secolele IX, X şi XI au adus deci începuturile stilului *polifonic*, „pe mai multe voci", care va înflori în perioada gotică şi în timpul Renaşterii.

Din nefericire, muzica polifonică a perioadei pregotice n-o cunoaştem decît din lucrări teoretice. Judecînd după regulile date pentru adăugarea vocilor la cîntul tradiţional, ne putem totuşi face o idee despre primele forme de polifonie. Cum era de aşteptat, influenţa matematică a teoriei pitagoreice a numerelor transpare din practicile muzicale ale vremii. Intervalele perfecte — octava, cvinta şi cvarta — sînt preferate tuturor celorlalte, căci raporturile lor matematice arătau o corespondenţă mai strînsă cu ordinea divină a lumii. Într-un tratat de la începutul veacului al X-lea, cu cîţiva ani înainte de Odo, se discută tipul de răspuns coral numit *organum paralel*. Melodia gregoriană originală era păstrată intactă, iar ca o variantă pe două voci, vocea principală era însoţită, în paralel, de o voce în organum, la cvarta inferioară, astfel încît se realiza o deplină concordanţă melodică şi ritmică între cele două voci. Dacă se cînta pe trei voci, organum-ul era dublat la octava superioară, vocea principală fiind astfel însoţită în paralel de alte două voci, la cvinta inferioară şi cvarta superioară. Cînd se adăuga şi a patra voce, atît vocea principală cît şi cele în organum erau dublate la octavă, rezultînd o textură intervalică mixtă ce cuprindea mişcările paralele ale celor trei intervale perfecte: cvarta, cvinta şi octava (vezi mai sus).

Organum-ul paralel a contribuit de fapt la înălţarea unei puternice structuri de cîntare corală în jurul liniei tradiţionale a cîntului gregorian. Închizînd-o în schema seacă dar robustă a intervalelor perfecte, el s-a constituit într-un stil masiv, solid, adecvat spiritului celorlalte arte romanice.

Muzica acelor vremi era un alt mod de a-l slăvi pe Dumnezeu, iar dacă o corelăm cu marile edificii, cu sculptura bogată, cu frescele şi cu manuscrisele miniate, obţinem imaginea de ansamblu. În

consecinţă, la proiectarea corului unei biserici abaţiale se făcea totul pentru a crea ambianţa acustică în care urma să se cînte neîntrerupt. Marea biserică a lui Hugues era vestită pentru acustica ei. Bolţile curbe ale plafonului şi marea varietate de unghiuri formate de pereţii amplelor transepturi, ca şi adîncimea navei dădeau cîntului executat acolo un timbru specific, ce nu poate fi reprodus decît într-un cadru similar. Sonoritatea unui cor monahal de cîteva sute de voci, intonînd cîntări de slavă cu maximum de tărie, trebuie să fi creat efecte cu totul impresionante.

Capitelurile sculptate de la Cluny cu reprezentarea tonurilor muzicale sînt o sinteză vădită a artelor sculpturii, muzicii şi literaturii, într-un cadru arhitectural adecvat. Intensitatea lor expresivă ne dezvăluie, în plus, atît mişcarea cît şi aspectul emoţional — caracteristici generice ale stilului romanic în general. Ca stare, ele sînt creaţii reprezentative ale unor oameni capabili de lungi şi grele pelerinaje, ca şi de fantasticul efort legat de organizarea primei cruciade. Aceste sculpturi ne dezvăluie ceva din energia lor nestăvilită şi, mai ales, din atitudinea lor activă faţă de actul liturgic, ambele canalizate într-un stil de execuţie cu predominanţă ritmică. Avem aici, în fond, întruchiparea acelui spirit descris de Sfîntul Augustin, care îi îndemna pe credincioşi: „Cîntaţi cu glasurile voastre, cu inimile voastre şi cu toată convingerea voastră morală, cîntaţi noile cîntări, nu numai cu inima, ci şi cu viaţa voastră".

IDEILE

Cheia înţelegerii romanicului ca artă vie, activă stă în cunoaşterea forţelor antagonice care l-au generat. Răspîndindu-se spre nord, influenţa creştină romană a întîlnit energiile nestăvilite, în continuă creştere, ale fostelor triburi barbare. De fapt, o biserică care cultiva tradiţia şi încuraja o ordine statică absorbea popoare întregi ce tînjeau după acţiune şi experimentare. Inovaţiile rezul-

tate au dat vechilor forme noi întorsături şi aspecte.

Îmbinînd bazilica romană paleocreştină, de pildă, cu fleşa nordică, constructorii au făcut primul pas spre arhitectura romanică. Dezvoltarea ulterioară a stilului a fost rodul direct al acestei fuziuni între orizontalitatea sudică şi verticalitatea nordică, reflectînd spiritul larg al umanismului roman tîrziu şi aspiraţiile avîntate ale Nordului. Echivalentul muzical îl găsim în îmbinarea monodiei sudice cu polifonia nordică, îmbinare ce s-a produs atunci cînd tradiţia mediteraneană de cîntare la unison a întîlnit obiceiul nordic de cîntare pe voci. Rezultatul a fost încercarea unor forme primitive de contrapunct şi armonie, caracteristică muzicii perioadei romanice. Această întîlnire a unităţii sudice cu varietatea nordică şi lenta ei maturizare prin veacuri au dus la formarea primului stil artistic cu adevărat european: stilul romanic. Ideile ce stau la baza aspectului monastic al acestui stil sînt o dezvoltare a celor întîlnite în perioada anterioară la Ravenna. Misticismul acestei perioade intră în faza ascetică, desprinsă de realităţile pămînteşti, iar autoritarismul paleocreştin duce la o stratificare rigidă a societăţii în ierarhii stricte. Cele două concepte fundamentale, aşadar, sînt ascetismul şi structura ierarhică.

ASCETISMUL. Modul de viaţă monahal impunea izolarea, departe de oraşe, ca mijloc de a evita ispitele lumeşti. Deoarece călugărul îşi concepea viaţa pe pămînt doar ca o treaptă spre viaţa de apoi, existenţa lui cerea doar un minimum necesar. Absenţa confortului fizic a dus la apariţia unei bogate vieţi interioare, iar solul sterp al izolării rurale a generat aproape miraculos o importantă mişcare artistică. Sărăcia, castitatea şi umilinţa au devenit virtuţi ca rezultat al unor impulsuri morale mai curînd decît estetice, dar însăşi asprimea vieţii monahale stimula dezvoltarea imaginaţiei, pe cînd negarea de sine sporea tăria comunităţii.

Detaşarea de lume şi-a găsit expresia arhitectonică în exterioarele simple şi interioarele bogate ale bisericilor mănăstireşti. Astfel, efectul net al ascetismului a fost un plus de fervoare spirituală.

Doi sfinţi ce se bucurau de multă trecere la Cluny erau Pavel Anton, care merseseră cel mai departe în inospitalierul deşert african; ei avuseseră cele mai fantastice vedenii şi suferiseră cele mai teribile ispitiri. Deplasarea centrelor de activitate socială în comunităţi monastice larg răspîndite teritorial a dat, de asemenea, o intensitate specifică şi o amplă varietate formelor de expresie romanice. Arta, aşadar, nu era menită să reflecte lumea naturală sau să împodobească palatele unor cîrmuitori ci, mai curînd, să evoce viziuni transcendentale de o măreţie divină. Toate artele au găsit astfel un fundament comun în dorinţa de a înfăţişa felurite aspecte ale lumii de apoi.

Călugării au creat o artă cu un simbolism complex, care se adresa unei comunităţi închise şi cultivate, obişnuită cu alegorii de mare rafinament. Un asemenea limbaj simbolic — în arhitectură, sculptură, pictură şi muzică — putea fi stimulat doar de un stareţ ca Hugues, a cărui cultură universală îi permitea să adauge „podoabei filosofia, iar frumuseţii un înţeles". Prin contrast, arta gotică de mai tîrziu se va îndrepta către umilii lumii şi către poporul neştiutor de carte din afară. Dacă sculpturile şi vitraliile catedralei gotice urmau să devină o biblie în piatră şi sticlă pentru cei săraci, într-o biserică mănăstirească formele comparabile cu acestea erau totdeauna distante şi aristocratice, iar pe alocuri intenţionat subtile şi misterioase. Aceasta nu înseamnă că arta romanică era excesiv intelectualizată şi ruptă de experienţa oamenilor cărora li se adresa. Dimpotrivă, ea se lega foarte direct de intensa viaţă interioară şi de interesul vizionar, metafizic al comunităţilor religioase ce o creau.

Sculptura greco-romană s-a bucurat de succes tocmai pentru că omul epocii clasice îşi concepea zeii în forme umane, ei putînd fi deci foarte bine redaţi în marmură. Atunci cînd divinitatea a început să fie concepută ca principiu abstract, reprezentarea ei realistă devenea imposibilă. Proporţionalitatea raţională nu-i era de folos omului perioadei romanice, care considera cu neputinţă să-l înţeleagă pe Dumnezeu prin mijloace intelectuale.

Dumnezeu trebuia simțit prin credință, nu înțeles cu mintea. Esența lui putea fi sesizată doar prin ochiul intuitiv al credinței. Așadar, el trebuia reprezentat simbolic și nu literal, căci simbolul poate reda ceva intangibil. Substanța fizică era secundară, sufletul primînd; dar acesta nu putea fi înfățișat decît pe tărîmul imaginației.

O asemenea viață, orientată metafizic și motivată de convingeri religioase profunde, nu și-ar fi putut lua niciodată modelele din lumea naturală. Proporțiile fantastice ale arhitecturii romanice, tratarea excentrică și deformarea corpului uman în sculptură, inițialele cu înfloriturile excesive din manuscrisele miniate, ca și amplele melisme adăugate silabelor cîntului, toate vădesc o respingere a ordinii naturale a lucrurilor și înlocuirea ei prin supranatural. Cea mai apreciată porțiune a Bibliei era Apocalipsa, cu înspăimîntătoarele viziuni ale evanghelistului Ioan. Elementul pictural din sculptură, ca și pictura — în formele ei mari sau mici — reflectă convingerile omului vremii cu atîta intensitate, încît figurile umane par să fie mistuite de focul lăuntric al credinței lor. Rațiunea calmă ar încerca să convingă prin atitudini senine, cumpănite, dar figuri pline de însuflețire, cum sînt cele ale profeților de la Sonillac (fig. 124) și Moissac, par să execute dansuri rituale cu trupurile lor nefiresc alungite și cu gesturi mai curînd convulsive decît grațioase.

Omul perioadei romanice trăia deci într-o lume de vis, în care pomii din rai, îngerii ce populau cerul și diavolii iadului erau mai reali decît orice lucru și orice ființă din viața cotidiană. Chiar dacă nu văzuse niciodată asemenea făpturi, el nu se îndoia de existența lor. Într-adevăr, monștrii ale căror trăsături fioroase sînt descrise în bestiare, și care erau înfățișați în manuscrise și sculpturi (fig. 125), aveau un rol moral și simbolic cu mult mai real pentru el decît orice vietuitoare din lumea existenței reale. Toate aceste creaturi imaginare se găseau laolaltă într-o junglă a închipuirii, unde anormalul era normal, iar fabulosul devenea loc comun.

STRUCTURA IERARHICĂ. O strictă organizare ierarhică a societății caracterizează întreaga perioadă romanică, fiind tot atît de rigidă înăuntrul mănăstirilor ca și sistemul feudal din afara zidurilor acestora. Orînduirea vremii pornea de la premisa unei ordini universale divin stabilite, iar autoritatea interpretării acesteia aparținea bisericii. Figura maiestuoasă a lui Hristos în slavă, sculptată deasupra ușilor de intrare ale bisericilor abațiale din Cluny și avînd ecouri în compozițiile murale pictate în interiorul absidelor, proclama tuturor acest concept. Hristos nu mai era Bunul Păstor al perioadei paleocreștine, ci un stăpînitor puternic, încoronat și întronat în mijlocul curții sale cerești, pentru a judeca întreaga lume (fig. 125). Cheile împărăției sale din ceruri, așa cum vedem pe timpanul de la Vézelay (fig. 116) și în fresca absidială din Berzé-la-Ville (fig. 119), sînt bine ținute de Sfîntul Petru — primul papă, după tradiția catolică. Ca pentru a da și mai multă tărie acestei doctrine, la Berzé-la-Ville Sfîntul Petru e înfățișat primind din mîna lui Hristos un sul cu învățătura creștină. Papalitatea medievală și-a avut totdeauna reazemul cel mai puternic în ordinul cluniac, reușind pe asemenea temeiuri să creeze o teocrație atotputernică ce își reclama autoritatea de la Dumnezeu.

Nicăieri nu se exprima mai bine autoritatea bisericii decît în aceste sculpturi și fresce monumentale care, de la înălțimea poziției lor, îi avertizau pe noii sosiți despre locul unde se aflau, fie pe calea mîntuirii, fie pe cea a pierzaniei. Reperele ce marchează cărarea au fost puse acolo de biserică, și numai clerul poate să le interpreteze și să-l asigure pe credincios că este pe calea cea bună, spre rai, și nu spre cazanul cu smoală. Frecvența cu care este reprezentată viziunea apocaliptică a Sfîntului Ioan, cu apostoli și sfinți în jurul scaunului domnesc al lui Hristos, stă mărturie veneratiei acordate imaginii tatălui-protector sub înfățișarea patriarhului cu barbă.

Într-o asemenea ordine divină, nimic nu pu-

 tea fi lăsat la voia întîmplării. Toată existența

trebuia adusă într-un cadru structural corespunzător acestei scheme universale. Șuvoiul autorității, coborînd de la Hristos, prin Sfîntul Petru, la succesorii săi papi, curgea din Roma în trei direcții principale. Împăratul, șeful Sfîntului imperiu roman, își primea coroana din mîinile suveranului pontif și, la rîndul lor, toți regii lumii occidentale îi datorau omagiu de vasalitate împăratului, și așa mai departe, în jos, de la marii seniori pînă la cel mai umil iobag, toți avîndu-și locurile lor prestabilite în această schemă universală. În al doilea rînd, arhiepiscopii și episcopii își primeau mitrele de la Roma, iar în eparhiile lor erau ei înșiși seniori feudali. Sub ei, așa-numitul cler „de mir", de la preotul parohiei pînă la diacon, datora ascultare superiorilor de la care își primise funcțiile; iar datorită sprijinului loial dat papalității, ordinul cluniac a ajuns atît de puternic, încît starețul de la Cluny era, după papă, cel mai influent cleric din întreaga creștinătate.

Fiind de la început o mică mănăstire autonomă, Cluny nu plătea nici un fel de venit vreunei alte autorități decît papei. Dar în loc să rămînă o entitate independentă, ca alte abații benedictine, Cluny a adoptat principiul feudal de a se dezvolta prin cuprinderea altor mănăstiri, pînă cînd a ajuns să domine mișcarea monahală. Asemeni capului unui sistem monarhic, ordinul cluniac era cea mai puternică forță unificatoare a epocii, nu numai în treburi religioase și politice, dar și în probleme de gîndire arhitectonică, artistică și muzicală. Prin această aderare la sistemul feudal, ordinul devine o mare instituție latifundiară. Într-o structură economică în care pămîntul era unica sursă de bogăție, mănăstirile devin principalii comanditari ai operelor de artă. Iar într-o lume în care credința prevala asupra rațiunii și singura cale spre mîntuire trecea prin biserică, ordinul cluniac funcționa ca principal reazem al tradiției romano-catolice, înlesnind extinderea autorității, doctrinei și formelor liturgice ale acesteia în întreaga creștinătate.

Călugării proveneau mai ales din clasa aristocratică, ai cărei membri erau printre puținii care puteau să-și aleagă drumul în viață. Majoritatea funcțiilor superioare în biserică erau deținute de oameni de obîrșie nobilă, adesea de către fiii mai tineri, care nu puteau, neavînd dreptul primului născut, să moștenească domeniile feudale. Legămîntul de sărăcie se referea doar la bunurile individuale, căci în colectiv o comunitate monastică semăna cu un domeniu feudal. Doar mai tîrziu au încercat ordinele de călugări cerșetori să interpreteze acest legămînt *ad litteram*. În consecință, arta romanică era o artă aristocratică și a rămas astfel pe întreaga durată a perioadei, mijloacele de patronare fiind concentrate în mîinile stareților și episcopilor.

Biserica abațială romanică era structurată conform unui plan ierarhic rigid, care oglindea ordinea strictă de organizare a procesiunilor liturgice ce se desfășurau în interiorul ei. Subliniind proporțiile vizibile, ea vădea planul invizibil al unei lumi ordonate în chip divin. Regularitatea edificiilor monastice care o înconjurau era și ea menită să-i cuprindă pe cei dornici să se conformeze unei asemenea ordini universale a existenței, constituind astfel o reflectare umană a planului stabilit de divinitate pentru mîntuirea oamenilor. Însăși mărimea bisericii abațiale depășea cu mult cerința cuprinderii celor cîteva sute de persoane care în mod normal se rugau acolo. Această biserică era însă monumentul ce oglindea convingerile religioase de neclintit ale omului perioadei romanice și, ca lăcaș al Domnului și Cîrmuitorului universului, ea devenea un palat care depășea visurile de glorie ale oricărui rege de pe pămînt. În nesiguranța orînduirii feudale, omul perioadei romanice și-a clădit o cetate pentru credința și Dumnezeul său, menită să reziste asalturilor date de eretici și de păgîni, ca și forțelor stihinice ale vîntului, ploii și focu'ui. Mai mult, biserica abațială era totodată curtea monarhului ceresc, locul unde supușii acestuia puteau veni să

i se închine prin slujbele ce se ţineau acolo zi şi noapte, an după an.

Acest principiu ierarhic nu se aplica numai în stratificarea socială şi ecleziastică, ci şi în principalele procese de gîndire. Autoritatea supremă rezida ferm în Scriptură şi în interpretarea dată acesteia de către părinţii bisericii. Ceea ce era drept şi potrivit se determina după vechimea tradiţiei, iar cunoaşterea însemna nu atît găsirea unor noi căi de gîndire, cît explicitarea surselor tradiţionale. Pentru cei cultivaţi, acest proces lua forma comentariilor docte; pentru masa analfabetă, el se exprima în cultul relicvelor. Mii de oameni porneau pe prăfoasele drumuri ale pelerinajelor, traversînd Franţa şi Spania pentru a atinge legendarul mormînt al apostolului Iacov de la Compostela. În artă, această veneraţie pentru trecut făcea obligatorie continuarea formelor tradiţionale ca bazilica paleocreştină romană sau cîntul gregorian.

Şi totuşi, destul de curios, acest tradiţionalism nu a dus niciodată la stagnare sau la uniformitate. Făcînd comentarii savante pe marginea Scripturii, autorii lor, inconştient ori, cîteodată, cu totul conştient, o interpretau în lumina opiniilor contemporane. Iar masele populare fără carte, călătorind în pelerinaj prin Europa, iar mai tîrziu spre Orientul Apropiat, în timpul cruciadelor, absorbeau idei noi care, pînă la urmă, vor da provincialismului feudal o structură mai dinamică.

Toate artele, însă, prezentau o extraordinară inventivitate şi o asemenea varietate, încît perioada romanică a rămas ca una dintre cele mai spontane şi mai originale din întreaga istorie. Diversitatea, nu unitatea, era regula arhitecturii romanice. Tradiţiile constructive locale şi existenţa, la îndemînă, a meşterilor şi materialelor explică această diversitate. În bazilica San Marco din Veneţia (fig. 212) găsim o îmbinare de stil bizantin cu mai multe cupole pe un plan în formă de cruce grecească. În Spania se simte influenţa maură; în nordul Italiei, Sant' Ambrozio, la Milano (fig. 126), are zidărie aparentă în cărămidă roşie şi clopot-

niţe pătrate, specifice Lombardiei; în Italia centrală stilul romanic se caracterizează prin exterioare „zebrate", cu o alternanţă de benzi din marmură crem şi verde închis, ca în cazul Baptisteriului din Florenţa (fig. 170) ori al catedralei din Pisa.

Edificiile romanice nu au devenit niciodată tipuri, aşa cum s-a întîmplat cu templele greceşti, cu bisericile bizantine şi, mai tîrziu, cu catedralele gotice. Fiecare clădire şi fiecare ţinut îşi găsea propriile soluţii. Printr-o continuă experimentare, arhitecţii perioadei romanice au găsit cheia unor noi principii constructive, bunăoară în tehnica boltirii, şi, desăvîrşindu-şi treptat stăpînirea meseriei, s-au maturizat în construcţiile lor de la structuri masive de tip fortăreaţă pînă la edificii de o remarcabilă eleganţă. Între timp, decoratorii se străduiau să reînvie sculptura monumentală şi pictura murală. Nevoia de coruri mai mari şi mai bune a dus la inventarea unor sisteme de notaţie muzicală, iar exuberanţa emoţională a ritualului liturgic a determinat numeroase schimbări în cîntul tradiţional, culminînd în arta contrapunctului. În general vorbind, vitalitatea creatoare a fiecărei arte este pentru noi un permanent motiv de uimire.

În cadrul formal oferit de biserica abaţială, detaliul de arhitectură, sculptură şi alte arte decorative, muzica şi liturghia se îmbinau, ca părţi integrante, în partiul arhitectonic. Nava şi transepturile jucau rolul unei cutii de rezonanţă pentru cîntări, la fel cum timpanul de deasupra intrării şi interiorul absidei constituiau un cadru pentru decoraţiile murale sculptate ori pictate. Reprezentările sculpturale ale cîntului liturgic de pe capitelurile deambulatoriului din cea de-a treia biserică abaţială de la Cluny sînt o fuziune a muzicii cu sculptura, iar inscripţiile lor adaugă o dimensiune literară. Toate artele converg spre structura unitară a liturghiei, căci toate au fost create, în concepţia monastică, pentru a sluji la preamă-

 rirea lui Dumnezeu.

Istorie generală

480— 543 Benedict, întemeietorul monasticismului european; c.529 construiește abația Monte Cassino, în Italia

768— 814 Carol cel Mare domnește la Aachen (Aix-la-Chapelle); începe perioada carolingiană

c. 792— 800 Carol cel Mare construiește mănăstirea Centula

c. 796— 804 Se construiește Capela Palatină la Aachen

800 Carol cel Mare încoronat de papă, la Roma, ca împărat al Sfîntului imperiu roman

c.800 Începe construcția mănăstirii St. Gall (Elveția)

910 Fundarea abației Cluny, în Burgundia (Franța)

927— 942 Odo, stareț la Cluny; autor prezumtiv al unor tratate de muzică

962 Otto cel Mare (936—973), încoronat ca împărat al Sfîntului imperiu roman

994— 1049 Odilo, stareț la Cluny

c. 995—c.1050 Guido d'Arezzo, autor al unor tratate de muzică, inventator al notației pe portativ

1000— 1150 Apogeul perioadei romanice

1049— 1109 Hugo de Semur, stareț la Cluny

1050 Apogeul Sfîntului imperiu roman; creșterea puterii papale

1063 Începe construcția catedralei din Pisa

1066 William, duce de Normandia, cucerește Anglia; domnește ca rege al Angliei 1066—1087

1071— 1112 Construcția bisericii de pelerinaj de la Santiago de Compostela, în Spania

1072 Moare Sf. Damian

1073— 1085 Grigore al VII-lea (Hildebrand), papă

1077 Împăratul Henric al IV-lea se închină papei Grigore al VII-lea la Canossa; starețul Hugo de la Cluny mijlocitor

c.1080 Începe construcția bisericii Sant'Ambrogio la Milano

c.1080— 1160 Construcția bisericii St. Sernin la Toulouse, în Franța

1088— 1099 Urban al II-lea, papă cluniac

1088— 1130 Construcția marii biserici abațiale Cluny III (1088, arhitectul Hezelo începe lucrările sub Hugo de Semur; 1095, papa Urban al II-lea tîrnosește absida; 1120, încheierea lucrărilor; 1125, bolta navei se prăbușește parțial; 1131, biserica e tîrnosită de papa Inocențiu al V-lea).

1095 Papa Urban al II-lea propovăduiește prima cruciadă

1096— 1120 Construcția bisericii abațiale La Madeleine din Vézelay (1096, începe lucrările; 1104, tîrnosirea corului și transeptului romanic original; 1110, terminarea navei; 1120, începe lucrările la nartex, nava este din nou boltită după un incendiu; c.1130, timpanul de deasupra portalului central al nartexului; 1130, tîrnosirea)

1098 Întemeierea ordinului cistercian, opus ordinului cluniac; Sf. Bernard din Clairvaux, figura principală a ordinului

1109 Pontius devine stareț la Cluny

1122 Venerabilul Petru devine stareț la Cluny

c.1130— 1135 Gislebertus realizează sculpturile de la St. Lazare, Autun

1168— 1188 Matteo sculptează Pórtico de la Gloria, la catedrala Santiago de Compostela, în Spania

7. Stilul romanic feudal

CUCERIREA NORMANDĂ ȘI TAPISERIA DE LA BAYEUX

Dacă mănăstirea era un liman de pace, conacul feudal era o fortăreață. Pe cînd frații monahi adunau comori în ceruri, seniorii feudali le strîngeau pe pămînt. Și pe cînd călugărul era un om al rugăciunii, baronul-moșier era un războinic.

Vestigiile de artă laică din perioada romanică sînt atît de rare, încît fiecare din ele este practic un unicat. Obiectele de preț ale unei mănăstiri sau catedrale se aflau sub ochiul atent al clerului, iar restricțiile de ordin religios ce apărau de jaf proprietatea bisericii erau destul de aspre pentru a împiedica distrugerile fără rost. Nu se poate spune același lucru despre proprietatea laică. Castelele feudale erau mereu supuse asediilor, iar cele care rezistau au fost deseori modificate în veacurile de mai tîrziu, conform cu posibilitățile diferiților castelani ce se succedau. Printre cele mai bine păstrate reședințe romanice de acest fel se numără Palatul imperial de lîngă Goslar, în R. F. Germania (fig. 127); castelul Wartburg, unde s-a ținut celebra întrecere muzicală a lui Tannhäuser; și părți ale Palatului regilor normanzi, din Sicilia, mai ales Sala de ospețe a lui Roger al II-lea, cu animale emblematice și cu simboluri heraldice feudale (fig. 128).

În umbra protectoare a unui castel, a unei mănăstiri sau catedrale s-au dezvoltat orașe, dar numai cîteva locuințe urbane ne-au rămas, cum sînt cele de la Cluny (fig. 129). Porțile lor cu arcadă erau uneori împodobite cu scene de vînătoare sculptate sau cu reprezentări ale unor meșteșuguri — un cizmar aplecat peste lucrul său, de pildă, sau un negustor arătîndu-i clientului marfa. Din decorația interioară — picturi murale, draperii, mobilă etc — nu ne-a rămas aproape nimic. Iar cum poezia și muzica erau menite să fie ascultate, nu citite de oamenii epocii feudale, foarte puține asemenea creații au fost consemnate în scris.

Istoria însă abundă în evenimente și, astfel, în mod întîmplător, ne-a parvenit o singură mostră amplă de artă picturală laică, ea fiind destinată unei biserici, nu unui castel. Unicul poem epic francez de dinaintea cruciadelor își datorează existența actuală mîinii vreunui călugăr copist, care s-a întîmplat să-l scrie fie pentru uzul unui menestrel slab de memorie, fie pentru că voia să-l păstreze și după ce a fost cîntat. Singura melodie autentică pe care se cîntau asemenea poeme ne-a rămas datorită cuprinderii ei, ca amuzament, într-o piesă din veacul al XII-lea. Iar citadela pe care William Cuceritorul a înălțat-o la Londra este încă intactă atît pentru că mai tîrziu a fost folosit ca reședință și închisoare regală, cît și, poate, pentru că includea o importantă capelă.

Cel mai complet exemplu de artă picturală este așa-numita „Tapiserie de la Bayeux", unul dintre cele mai elocvente documente ale acelei — sau oricare altei — epoci. Pe ea se relatează în formă vizuală, din punctul de vedere normand, cucerirea Angliei de către William; în cursul acestei povestiri ni se prezintă un tablou viu al vieții și comportării omului epocii feudale. Termenul de „tapiserie" nu se justifică decît prin funcția ei ca draperie de perete. Întrucît modelul este executat cu fire de lînă pe o pînză grosieră, un termen mai exact ar fi cel de „broderie". Asemenea decorații textile se foloseau pentru a acoperi

 pereții de piatră goi ai castelelor, dar în cazul de

față dimensiunile neobișnuite — 50,80 cm lățime și 70,40 m lungime — ca și faptul că secole în șir s-a aflat în posesia catedralei din Bayeux arată că această tapiserie sau broderie era menită să acopere fîșia de zid gol de deasupra arcadelor din nava catedralei. Fusese probabil lucrată în unul din vestitele ateliere de broderie englezești și se pare că a fost terminată la circa 20 de ani după marea bătălie pe care o înfățișează. Figura centrală este, desigur, William Cuceritorul, care a pus amprenta de neșters a personalității sale asupra scenei nord-europene în a doua jumătate a veacului al XI-lea. Perioada cuprinsă este cea dintre ultimele luni a'e domniei lui Eduard Mărturisitorul și ziua fatală din anul 1066 cînd Cuceritorul și-a afirmat drepturile asupra coroanei, învingînd oastea engleză în bătălia de la Hastings.

Tapiseria de la Bayeux, așa cum se prezintă acum, e împărțită în 79 de secțiuni sau scene. Prima parte (secțiunile 1—34) înfățișează primirea de către William a lui Harold, un duce englez venit din Normandia, pe cît se pare, spre a-l informa pe William că îi va urma lui Eduard Mărturisitorul ca rege al Angliei. În una dintre aceste scene îi vedem pe William și Harold la Bayeux (fig. 120); *unde Harold a făcut jurămînt față de ducele William.* (Textul cursiv, aici și mai jos, este traducerea literală a inscripțiilor în latină ce se pot citi, de-a lungul bordurii de sus a tapiseriei, în cadrul scenelor pe care le descriu.) Punînd mîinile pe relicvariile așezate pe cele două altare, Harold pare a jura să susțină pretențiile lui William, deși natura exactă a jurămîntului rămîne vagă. Acesta e, totuși, episodul care mai tîrziu a constituit justificarea campaniei din Anglia, căci Harold, nerespectîndu-și presupusul jurămînt, se încoronase rege. În aceste prime scene, de-a lungul bordurilor de sus și de jos, un comentariu asupra acțiunii continuă tradiția începută de manuscrisele miniate. Aici comentariul ia forma motivelor animaliere cunoscute oamenilor vremii din bestiare și din sculptură, iar aluziile sînt la anumite fabule de Esop. Alegerea vulpii și corbului,

a berzei și lupului, și a oii, caprei și vacii în prezența leului implică ideile de înșelătorie și violență și servește la a sublinia caracterul perfid al lui Harold.

William șade senin pe tronul său ducal — o prevestire a viitoarei lui măreții ca rege. Scena, pe de altă parte, se petrece chiar în catedrala din Bayeux, exteriorul căreia îl vedem în curioasa reprezentare din stînga lui William. Episcopul de Bayeux nu era altul decît Odo — fratele vitreg al lui William — care, foarte probabil, a comandat tapiseria. Poate că Odo voia ca tapiseria să fie expusă în fiecare an, la sărbătorirea cuceririi Angliei, și astfel să se perpetueze gloria acelei fapte de arme și, implicit, bravura episcopului și ctitorului bisericii.

În Tapiseria de la Bayeux cursul acțiunii principale se desfășoară ca textul de pe o pagină tipărită, adică de la stînga spre dreapta. Uneori însă era necesar să se redea un anumit episod separat de acțiunea principală, iar atunci povestitorul în imagini pur și simplu inversează ordinea normală și își prezintă scena de la dreapta spre stînga, creînd astfel un fel de paranteză vizuală și evitînd orice confuzie cu fluxul povestirii de bază. O asemenea inversare se observă în scena ce descrie moartea și funeraliile Mărturisitorului (fig. 131). În dreapta sus îl vedem pe *regele Eduard în patul său, vorbind credincioșilor săi curteni.* Lîngă el se află un preot; de cealaltă parte, Harold; iar regina și doamna ei de onoare se jelesc la căpătîiul patului. Mai jos, sub cuvintele *și aici a murit*, trupul regelui este pregătit pentru înmormîntare. Deplasîndu-se spre stînga, cortegiul funerar se apropie de *biserica St. Peter the Apostle* — precursoarea romanică a bisericii abațiale Westminster din Londra — clădită și consacrată cu numai zece ani înainte; vedem, de asemenea, mîna lui Dumnezeu dînd binecuvîntarea. Din cortegiu fac parte călugări care citesc rugăciuni și doi acoliți care bat clopotele de îngropăciune.

Cînd William a primit vestea încoronării lui Harold, el s-a hotărît fără întîrziere să invadeze

Anglia, iar a doua parte a Tapiseriei (secţiunile 35—53) ne arată pregătirile lui de răzbunare, pînă în ajunul bătăliei. După ce totul a fost gata, William a pornit pe mare spre Anglia. Navele redate pe Tapiserie seamănă cu cele în care neastîmpăraţii strămoşi vikingi ai lui William invadaseră coastele Franţei cu două secole înainte (fig. 132). Tot cu asemenea nave se pare că au ajuns Leif Eriksen şi navigatorii săi pe ţărmul răsăritean al Americii de Nord la începutul secolului al XI-lea.

După debarcare, „marea scenă finală" începe cu adunarea oştilor pentru bătălia decisivă (secţiunile 54—79). Partea normandă are atît arcaşi pedeştri, cît şi cavaleri călare, pe cînd englezii se bat în formaţie compactă, cu uriaşe securi de luptă, lănci uşoare şi măciuci cu pietre în vîrf. Normanzii se mişcă de la stînga spre dreapta, iar englezii în sens invers. Punctul culminant al bătăliei este atins într-o scenă de mare învălmăşeală, lîngă o rîpă, unde se îmbulzesc oameni şi cai, *iar englezii şi francezii se încleştează în luptă*. Scurt timp după aceea Harold este ucis, iar bătălia se termină cu *englezii puşi pe fugă*. Bordura inferioară a acestor scene abundă în grozăvii de război: membre retezate zac peste tot, cămăşi de zale sînt smulse de pe trupurile celor căzuţi, iar cadavrele despuiate rămîn pe cîmpul de luptă.

Desenul Tapiseriei de la Bayeux este predominant liniar şi, la fel ca manuscrisele miniate ale epocii, el este redat bidimensional, fără nici o sugestie de adîncime în spaţiu. Textura grosieră a pînzei şi grosimea firelor de lînă creează, totuşi, contraste interesante. Cele opt nuanţe ale firelor de lînă — trei albastruri, verde deschis şi închis, roşu, galben închis şi gri — dau o vie senzaţie de culoare, folosită nu pentru o reprezentare realistă, ci pentru vioiciunea redării. Unii oameni au părul albastru, alţii îl au verde, iar mulţi cai au două picioare albastre şi două roşii. Feţele sînt doar conturate, deşi unele încercări portretistice apar în diferitele imagini ale lui William. Detaliile — costume, armuri, maniera de a lupta şi desfăşurarea trupelor în bătălie — sînt totuşi

redate cu multă precizie. Din acest motiv, Tapiseria este o inepuizabilă sursă de uimire şi unul dintre cele mai importante documente istorice despre modul de viaţă din veacul al XI-lea — în asemenea măsură, încît valoarea ei istorică o umbreşte pe cea artistică. Operă de artă nerafinată, uneori naivă, Tapiseria de la Bayeux nu prelucrează detaliul, concentrîndu-se asupra naraţiunii, iar efectul remarcabil al întregului primează asupra oricăreia dintre părţi.

Tapiseria de la Bayeux este o realizare de infinită varietate. În mînuirea naraţiunii, după un început lent, cu digresiuni, artistul ajunge, în secţiunile de mijloc, la pregătirile oarecum febrile ce culminează în vîrtejul bătăliei. Atît ca ritm, cît şi ca structură, Tapiseria se poate compara cu cele mai bune opere narative — vizuale sau verbale. Detaliul, fie în secţiunile principale, fie în bordura superioară sau inferioară, este tratat cu atîta fantezie, încît nu numai că înfrumuseţează desenul, dar adaugă accente vizuale, comentează acţiunea şi înlesneşte desfăşurarea temei. Scenele sînt separate între ele prin clădiri ce figurează în naraţiune, ca şi prin alte procedee, de pildă arbori stilizaţi, care sînt pure convenţii. Acestea sînt plasate atît de dibaci, încît continuitatea întregului nu suferă nicăieri, iar spectatorul de-abia dacă le observă prezenţa. În ansamblu, putem spune că o izbutită operă de artă creată pe un spaţiu atît de lung şi îngust este o remarcabilă mostră de iscusinţă vizuală, nelăsînd nici un dubiu că se datorează străduinţei unui maestru.

CÎNTECUL LUI ROLAND

Prin *chanson de geste* înţelegem un „cîntec despre fapte", relatarea unei acţiuni, în formă poetică, cîntată de un menestrel cu acompaniament de violă sau liră, un poem epic în franceza veche — limba vorbită de francezi în evul mediu — şi nu în latină. *La Chanson de Roland* („Cîntecul lui Roland") este narat într-o manieră directă,

abruptă, iar trecerile dintre episoade sînt bruşte, nepregătite. Personajele sînt învăluite într-o atmosferă marţială; printre ele îl găsim pe războinicul episcop Turpin, ca şi pe arhanghelii Mihail şi Gavril care, asemeni walkiriilor din epopeea germană *Cîntecul Nibelungilor*, coboară în zbor pe cîmpul de bătaie spre a duce în cer sufletele ostaşilor căzuţi. Deşi formal plasat într-o epocă anterioară, *Cîntecul lui Roland* este, atît în formă cît şi în spirit, produsul feudalismului războinic din secolul al XI-lea, şi mai mulţi cronicari îl pun în legătură cu bătălia de la Hastings. Guy d'Amiens, un curtean al lui William şi al Matildei, care a murit la zece ani după bătălie, a compus un poem în latină despre menestrelul numit Taillefer. Acest „menestrel înnobilat de o inimă foarte bravă", spune Guy, a condus oastea lui William în bătălie aruncîndu-şi spada în sus şi prinzînd-o, iar în acest timp cînta un cîntec despre Roland. William de Malmesbury, scriind la cincizeci de ani după bătălie, ne informează că William a început să cînte *Cîntecul lui Roland* „pentru ca pilda războinică a acelui erou să-i îmboldească pe luptători".

Conform vechii tradiţii a menestrelilor, Taillefer era mim şi cîntăreţ-actor, iar în interpretarea poemului declamaţia iscusită se îmbina, desigur, cu gesturile şi acţiunile potrivite.

Cîntecul lui Roland este deci o povestire plină de acţiune, al cărei subiect este plasat în vremea lui Carol cel Mare, şi cuprinde întîmplări din campania dusă de acesta în nordul Spaniei, timp de şapte ani, contre sarazinilor păgîni. Roland, nepotul favorit al lui Carol, şi ceilalţi paladini — floarea nobilimii franceze — rămăseseră cu ariergarda, pe cînd Carol cu grosul oştirii treceau Pirineii înapoi spre Franţa. Trădat de o rudă necredincioasă — episodul aminteşte de cele întîmplate între William şi Harold şi redate în Tapiseria de la Bayeux — Roland este atacat lîngă Roncevaux de o puternică oaste duşmană. Ariergarda este nimicită, iar Roland, înainte de a muri ca un erou, sună din cornul său de fildeş, chemînd din depărtare pe unchiul său cu armata.

Partea a treia a poemului ne relatează răzbunarea lui Carol cel Mare, la fel cum porţiunea corespunzătoare din Tapiserie ne-o prezintă pe cea a lui William. Totul este aici acţiune şi eroism, cu sclipiri de săbii şi coifuri, bătăi de tobă, sunete de corn, stindarde fluturînde şi armăsari cabraţi. Bătălia este descrisă printr-o relatare minuţioasă, presărată cu fraze ca „minunată şi aprigă e lupta". Mai întîi ni se relatează pregătirile ce au loc în tabăra lui Carol. Poetul, folosind un procedeu cumulativ, descrie pe rînd cele zece corpuri de oaste. Apar pe rînd cavalerii, cetele de războinici, arme peste arme, pentru ca mintea şi imaginaţia ascultătorilor să poată sesiza întreaga măreţie a evenimentului. Pînă la urmă toate forţele creştinătăţii apusene iau partea lui Carol cel Mare — francezii, normanzii, bavarezii, germanii, bretonii şi alţii. Calităţile lor sînt invariabil bravura, dîrzenia, temeritatea; ei nu se tem de moarte, nu fug de pe cîmpul de luptă, iar caii lor sînt iuţi şi puternici.

Apoi, brusc, fără nici o tranziţie, ne găsim în mijlocul hoardelor păgîne. Poetul descrie zece corpuri de oaste sarazine, iar pentru a arăta cît de mult sînt depăşiţi numeric creştinii, mai adaugă zece. Duşmanii sînt de temut nu atît din cauza numărului, cît a ferocităţii lor. Singura calitate ce li se concede este aceea de a fi buni luptători; altfel ei sînt hîzi la înfăţişare, aprigi şi cruzi, mînaţi de gînduri rele. Totuşi, ei „călăresc mai departe ca nişte mîndri războinici". Aspectul fizic al oamenilor de pe acele meleaguri străine este puternic exagerat. Oamenii din Milciani, de pildă, „au capete uriaşe, iar pe şira spinării le creşte un păr ţepos, ca la mistreţi". Despre cei din deşertul Occiant ni se spune că „pielea lor este tare ca fierul, astfel că n-au nevoie de zale ori coifuri". Mai tîrziu, în cursul bătăliei, aceşti oameni din Occiant „zbiară şi nechează, iar cei din Arguille latră precum cîinii". Credinţa lor religioasă e tot atît de fals prezentată ca şi înfăţi-

şarea lor. Păgînii sînt prezentaţi ca politeişti ce se închină unui ciudat grup de divinităţi — Apollo, Tervagant, Mahomed. Atunci cînd lucrurile nu merg bine pentru ei, păgînii ocărăsc aceste divinităţi, iau statuia lui Apollo şi „o calcă în picioare"; lui Tervagant i se răpeşte rubinul, iar Mahomed este aruncat „într-un şanţ, unde să-l mursece şi să-l roadă cîinii şi porcii". Mai tîrziu, cînd moare Marsila, regele Spaniei, ni se spune că „sufletu-i este înşfăcat de diavoli nerăbdători". Astfel de lucruri nu s-ar mai fi putut scrie după ce cruciadele i-au pus pe occidentali în contact cu cultura islamică. Aşadar, la fel ca în cazul străinilor redaţi pe timpanul de la Vézelay (fig. 116), imaginile sînt pline de naivitate.

Odată înfăţişate cele două tabere, decorul este descris într-o singură frază: „Întins este şesul şi largi sînt cîmpurile". Apoi, cînd începe lupta, oştile se năpustesc una asupra celeilalte, tăind şi ciopîrţind, cavalerii creştini se înfruntă cu cei păgîni cît este ziua de lungă, pînă cînd bătălia se reduce la o ciocnire personală între Carol cel Mare şi adversarul său, Baligant Amiralul. „El îl loveşte pe Amiral cu spada Franţei, îi sfărîmă coiful ce străluceşte de nestemate, crăpîndu-i ţeasta, împrăştiindu-i creierii şi spintecîndu-i faţa pînă la alba barbă, iar Amiralul cade mort fără de scăpare". Apoi păgînii fug şi lupta e cîştigată.

Sub raportul rimei, versurile originalului în franceza veche se constituie într-o schemă de asonanţe rudimentare, ultimele silabe ale fiecărui vers avînd doar o corespondenţă sonoră aproximativă. Iată, pentru a ilustra acest principiu al asonanţei, ultimele cuvinte ale tuturor versurilor dintr-o strofă: *magne, Espaigne, altaigne, remaigne, fraindre, muntaigne m'enaimet, reclaimet, ataignet.* În bună măsură caracterul direct şi robusteţea poemului se nasc din evitarea strictă a înfloriturilor. Putem observa aceasta din unele detalii, bunăoară forţa de mişcare ce se degajă din versuri ca următorul: *So sent Rollanz de tun tens ni ad plus.* Nimic nu poate sta în calea înaintării cvasimilitare a acestor dîrze monosilabe. Regula este respectată atît de consecvent, încît se extinde chiar şi la conturarea personajelor. Fiecare din ele întruchipează un singur tip uman: Ganelon este trădător şi pizmaş; Roland, brav pînă la nechibzuinţă; Oliver, prudent şi cu judecată; iar Carol, în strălucirea lui solitară, reprezintă atît măreţia bisericii, cît şi pe cea a statului. Prin fiecare dintre aceste procedee şi prin suma lor, poemul ca întreg atinge înălţimile artei epice. Limba, stilul şi forma lui sînt perfect adecvate faptelor de bravură ale eroilor de care se ocupă povestirea.

ARTA MENESTRELILOR

„Versul fără muzică este ca moara fără apă", spunea Folquet de Marsilia, trubadurul pe care Dante l-a imortalizat în *Paradisul* său. În evul mediu poezia era o artă gustată de public; versurile erau cîntate de un menestrel cu acompaniament de violă sau liră. Nici o sărbătoare nu era completă fără un menestrel care să cînte *chansons de geste*, balade şi romanţe cavalereşti, să spună poveşti şi fabule, să se acompanieze la mai multe instrumente, să danseze şi să-şi uimească spectatorii cu talentele lui de jongleur şi prestidigitator.

Însemnările despre asemenea menestreli datează de multe veacuri. Se ştie că în anul 1000 s-a ţinut la Fécamp, în Normandia, o reuniune de menestreli şi că aceştia se întîlneau cu regularitate în sezonul „slab" al postului mare — cînd biserica interzicea spectacolele lor publice — pentru a învăţa unii de la alţii noi tehnici artistice şi trucuri şi pentru a-şi mări repertoriul de cîntece şi povestiri. Găsim o interesantă descriere a locului ocupat de ei în societatea medievală într-o relatare despre o nuntă ce a avut loc în Provence: „Atunci s-au ridicat menestrelii, fiecare dorind să se facă ascultat; şi puteai auzi instrumentele lor sunînd în multe tonuri... Unul a cîntat Balada Caprifoiului, altul pe cea despre Tintagel, altul pe cea despre îndrăgostiţii fideli, iar altul balada compusă de Ivan... Fiecare cînta cît putea mai

bine, iar zgomotul instrumentiştilor şi vocile povestitorilor făceau un mare tumult în sală".

Menestrelii din veacul al XI-lea nu erau de obîrşie nobilă, ca majoritatea trubadurilor, truverilor şi minesengerilor de mai tîrziu, dar ei erau primiţi bine în orice castel sau abaţie. Sub patronajul nobilimii feudale, muzica rapsodică va înflori în veacurile XII şi XIII, devenind arta deplin formată a trubadurilor, truverilor şi minesengerilor. Turnirele de curte, bravii cavaleri ce cîştigau inimile frumoaselor doamne şi nobilii poeţi care cîntau alături de menestreli însufleţeau petrecerile aristocraţiei în perioada gotică. În această vreme s-a iniţiat practica ţinerii unor întreceri muzicale.

Deoarece formele muzicale laice ale veacului al XI-lea de-abia se năşteau, modelele şi prototipurile proveneau, fără îndoială, din anumite formule de muzică religioasă. Melodiile simple, repetitive folosite pentru *chansons de geste*, ca şi versurile asonante şi ritmurile insistente ale poeziei, aveau multe trăsături în comun cu litania — deşi, firește, subiectele erau total diferite. E foarte regretabil că nu ni s-a păstrat cadrul muzical al *Cîntecului lui Roland*. Menestrelii îşi puteau rememora epopeile mai lungi din manuscrisele pe care le purtau în desagii lor de piele, dar aceste manuscrise nu cuprindeau şi muzica. Presupunem, deci, că melodiile erau atît de simple, încît nu era nevoie să fie notate.

Muzica pentru aceste *chansons de geste*, potrivit surselor medievale, consta dintr-o scurtă melodie, cu un ton pentru fiecare silabă, repetîndu-se mereu, vers după vers, în felul unei litanii sau al unui cîntec popular. La capătul fiecărei strofe apărea un adaos melodic, un refren semănînd cu „aleluia" ce se cînta între versetele psalmilor şi imnurilor bisericeşti. În manuscrisul *Cîntecului lui Roland*, după fiecare din cele 321 de strofe apar enigmaticele litere AOI; în cîntecele trubadurilor şi minesengerilor literele sînt EUOUAE, cu unele variaţii. EUOUAE constituie o

prescurtare a ultimelor două cuvinte dintr-o cîntare bisericească *sa-E-c-U-l-O-r-U-m A-m-E-n*, fiind astfel o legătură dintre refrenul trubaduresc şi un imn gregorian. Sigla AOI din manuscrisul cuprinzînd *Cîntecul lui Roland* se leagă, poate, de vreo formulă liturgică similară, acum pierdută. Dacă este aşa, atunci ea se referă sau la o cadenţă vocală ce se repeta la sfîrşitul fiecărei strofe ca un fel de pauză pentru ureche, menită să destindă atenţia publicului, care se concentrase pînă atunci asupra cuvintelor (asemănătoare acelui „fa-la-la" din madrigalele Renaşterii), sau indică locul unde se executa, la liră ori violă, un scurt pasaj instrumental. Oricare ar fi explicaţia, în aceste poeme epice atenţia se îndrepta asupra cuvintelor, elementul muzical rămînînd secundar. În formula finală însă, elementul pur muzical putea trece pe primul plan, ca şi alte efecte speciale la îndemîna menestrelului.

Singura mostră autentică de melodie pentru *chansons de geste* care ne-a rămas apare într-o scurtă piesă pastorală de Adam de la Halle (sec. XIII), ea fiind reprodusă comic de unul dintre personaje. Cele două jumătăţi ale acestei melodii se repetă, cîte una la fiecare vers al strofei, după care urma probabil o scurtă cadenţă, un refren cîntat sau executat instrumental. Principiul refrenului este aplicat şi într-un cîntec din *Aucassin şi Nicolette*, o aşa-numită *chante-fable* (cantafabulă, poveste cîntată) franceză. Scrisă aproximativ un secol mai tîrziu, ea seamănă ca stil cu melodia pentru *chanson de geste*. Pentru fiecare dintre versurile strofei se cîntă primele opt măsuri ale melodiei, cuvintele fiind mereu altele. Refrenul (ultimele trei măsuri) este fie cîntat, fie executat instrumental între versuri şi apoi încă o dată la sfîrşit. Extrema simplitate a acestor melodii vădeşte că melodia singură nu ar fi putut reţine atenţia publicului. Interesul dominant era pentru poemul epic, ca şi pentru felul cum îl prezenta menestrelul, cu gesturile, mimica şi inflexiunile

 vocale potrivite.

ARHITECTURA NORMANDĂ

Arhitectura normanzilor este destul de importantă pentru a da unui anumit aspect al stilului romanic numele de stil normand. Construcţiile realizate în Normandia în veacul al XI-lea au avut un efect durabil, şi nu numai în acea parte a Franţei. Ele şi-au atins concluzia logică în donjoanele, castelele, abaţiile şi catedralele pe care normanzii le-au clădit în Anglia mai tîrziu. Cum stilul romanic în Anglia datează de la cucerirea normandă, el încă este numit acolo stilul normand.

Arhitectura normandă, ca şi multe alte faţete ale culturii normande, s-a născut din fuziunea robustului spirit păgîn al vikingilor cu rămăşiţele creştine galice din fostul imperiu carolingian. Ca produs reprezentativ al acestei populaţii, arhitectura reflectă forţa brută şi un caracter deschis. Atît societatea carolingiană cît şi cea vikingă era de tip nomadic. Carol cel Mare şi urmaşii lui, ca şi ducii normanzi pînă în vremea lui William, îşi schimbau des reşedinţa, iar lipsa de siguranţă a epocii nu putea încuraja munca de construcţie. Dar pe măsură ce sistemul feudal se maturiza, făcînd posibilă o ordine mai stabilă, biruitorii normanzi au început asimilarea şi exploatarea întinselor teritorii pe care le dobîndiseră, fără să mai caute noi cuceriri. Politica lui William s-a transformat astfel, devenind din ofensivă defensivă. Mai înainte el descurajase construcţia de castele, aprobînd-o numai pe cea de mănăstiri. Acum el dorea să-şi impresioneze noii supuşi cu cetăţi solide, inexpugnabile, ca şi cu fapte de arme în bătălii.

Turnul Londrei (fig. 133) sau, mai precis, Turnul Alb (fig. 134) a fost început de William prin anul 1078 şi terminat de urmaşul său, menirea fiindu-i de a apăra şi domina oraşul. Ca formă aminteşte de donjoanele castelelor normande, constituind astfel o noutate în Anglia. Turnul Alb, înalt de 28 m, este o clădire pătrată, din piatră, masivă şi compactă, cu patru caturi şi cu cîte un turnuleţ în fiecare colţ. Planul Turnului (fig. 135) ne dezvăluie multe neregularităţi de formă. Cele patru laturi, bunăoară, nu sînt egale, colţurile nefiind deci în unghi drept; trei dintre turnuleţe sînt pătrate, iar al patrulea rotund; cel dinspre vest se înalţă pînă la 32,61 m, iar cel dinspre sud pînă la 35,97 m; grosimea zidurilor variază între 3,35 m şi 4,57 m; interiorul este divizat de sus pînă jos în două părţi inegale, printr-un zid orientat nord-sud.

Simplitatea exteriorului corespundea funcţiei de fortăreaţă a Turnului Alb; dar austeritatea interiorului este revelatoare pentru caracterul mohorît şi, în general, pentru lipsa de confort material a vieţii în evul mediu. Turnul este împărţit în patru caturi prin planşee de lemn, iar interiorul era luminat doar prin nişte ferestre înguste, un fel de fante fără geamuri, mai utile pentru tras cu arcul în duşmani decît ca deschideri pentru iluminat şi ventilaţie. După perioada normandă s-au adăugat noi clădiri, pînă ce ansamblul a devenit un sistem concentric de fortificaţii, cu vechiul donjon normand în mijloc. Din vremea lui William pînă în prezent Turnul a fost neîntrerupt folosit ca citadelă, palat sau închisoare.

Etajul principal al Turnului Alb are trei încăperi: o mare sală de consiliu, folosită şi ca sală de ospeţe, o sală mai mică, pentru primiri, şi bine cunoscuta Capelă St. John (fig. 136). Ca o biserică în miniatură, această capelă are o navă boltită cilindric, cu patru travee şi cu nave laterale interesante prin aceea că demonstrează utilizarea timpurie a bolţilor în cruce. Coloanele arcadelor din navă sînt groase şi scunde, iar capitelurile, de forma unui tampon, sînt decorate extrem de simplu, numai cu festoane. Deasupra se află un triforiu, folosit cîndva de regină cu doamnele ei de onoare, care are ferestre foarte înguste, formînd *un claire-voie*.

La Caen, în Normandia, două edificii se aflau sub patronajul direct al lui William şi al reginei Matilda, constituind lăcaşurile lor de îngropă-

ciune — biserica St. Étienne (Abbaye-aux-Hom-

mes) (fig. 137) şi biserica Ste. Trinité (Abbaye-aux-Dames) (fig. 139). Cum amîndouă erau biserici abaţiale, s-ar fi cuvenit să le discutăm la stilul romanic mănăstiresc; aici ele doar completează imaginea noastră despre stilul normand. Începută chiar înainte de cucerirea Angliei, biserica St. Étienne are faţada vestică bine proporţionată. Patru contraforţi proeminenţi divid porţiunea de sub turnuri în trei părţi, corespunzînd navei centrale şi navelor laterale din interior. Pe verticală, faţada prezintă trei niveluri, cu intrări la înălţimea arcadelor navei; cele două şiruri de ferestre sînt, respectiv, la nivelul triforiului şi al *claire-voie*. Ferestrele constituie simple goluri şi, în sine, sînt cu totul neremarcabile. Dar francheţea funcţională vădită în această corespondenţă a aspectului exterior cu planul interior era o inovaţie normandă ce va intra în uz general în perioada goticului.

Cele două turnuri gemene fac parte din proiectul iniţial, fleşele însă au fost adăugate mai tîrziu. Aşa cum se obişnuia la bisericile normande, turnurile sînt pătrate şi cu trei niveluri, repetînd pe un plan superior tripla împărţire a faţadei de dedesubt. Primul nivel este zidărie masivă; al doilea prezintă o alternanţă de arcade oarbe şi deschise; spaţiul deschis mai amplu de la al treilea nivel înlesneşte funcţia de clopotniţă a acestuia şi atenuează masivitatea generală. Dealtfel, aspectul auster şi compact al faţadei este, în general, un potrivit preludiu la măreţia sumbră a interiorului (fig. 138). Ca întreg, biserica este foarte robustă şi „masculină", la fel ca şi ctitorul ei, constituind o ilustrare tipică a spiritului normand şi a viguorosului său cîrmuitor.

Comparînd faţada simplă a bisericii St. Étienne cu exteriorul Turnului Londrei, deducem uşor că lipsa decoraţiei era un lucru deliberat. O faţadă impresionează prin contururile ei îndrăzneţe, prin vigoare şi prin onestitate directă; cealaltă, prin forţă pură şi asprime făţişă. Deşi, curînd după cruciade, va fi înlocuit prin inovaţii sarazine, accentul normand pus pe clădire, nu pe ornament,

a dus la progres în arta construcţiilor. În bisericile lor normanzii au realizat o iluminare mai bună decît în edificiile romanice anterioare, prin mărirea spaţiului rezervat pentru *claire-voie*, ca şi interioare mai unitare prin legarea celor trei niveluri — arcadele navei, triforiul şi *claire-voie* — prin stîlpi verticali amplasaţi între travee şi unind podeaua cu plafonul. Aceste trăsături, ca şi împărţirea armonioasă a faţadei — ca la biserica St. Étienne — au fost ulterior încorporate în stilul gotic. Totuşi, dacă punem creaţiile normande alături de cele, mai iscusite, ale burgunzilor contemporani, ele ne apar destul de primitive. Pe cît de subtili şi ingenioşi erau călugării cluniaci, pe atît de direcţi şi impetuoşi normanzii. Deosebirea, pe scurt, este cea dintre omul meditativ şi omul de acţiune.

IDEILE: FEUDALISMUL

Tapiseria de la Bayeux, *Cîntecul lui Roland*, bisericile abaţiale din Caen şi Turnul A'b de la Londra — toate sînt opere reprezentative pentru stilul romanic, legate între ele în timp, în spaţiu şi prin conţinut. Fiecare din ele este un punct culminant în dezvoltarea culturii normande, plasîndu-se cronologic între 1066 (bătălia de la Hastings) şi 1096 (prima cruciadă). *Cîntecul* a răsunat în timpul luptei; Tapiseria a fost creată curînd după bătălia pe care o narează (ambele fiind foarte apropiate ca formă şi spirit); iar construirea bisericilor şi a Turnului a coincis cu culmea reuşitei şi prosperităţii lui William după cucerire. Această relaţie coincide cu apogeul feudalismului, şi tocmai în cadrul acestui concept general se realizează unitatea operelor individuale.

Toate conceptele separate ale lumii normande erau cuprinse în atotcuprinzătoarea noţiune centrală de feudalism. Ca şi cercurile concentrice reprezentate de fortificaţiile Turnului Londrei (fig. 133), indivizii în societatea feudală erau doar mi-

 nuscule cercuri într-o schemă universală în conti-

nuă expansiune, care determina relaţiile dintre ei şi superiorii lor, egalii lor şi inferiorii lor. Era un sistem social modelat după cel militar, iar legătura etică a întregului era loialitatea faţă de senior, un soi de credinţă oarbă, în cadrul căreia binele şi răul erau condiţionate de forţa fizică, nu de raţiune ori principii. Sistemul feudal asigura fiecărui om locul potrivit într-o ierarhie strictă, baronii deţinîndu-şi puterea de la suzeranii lor, seculari sau ecleziastici; ducii, de la rege; iar regele, împăratul şi papa deţineau Pămîntul ca o feudă dată de Dumnezeu.

Virtuţile feudale erau credinţa, curajul şi loialitatea oarbă faţă de egal şi de superior; orice abatere de la acest cod însemna felonie şi se pedepsea prin izolare şi înfrîngere. Felonia se rezolva pe cîmpul de bătaie, unde Dumnezeu dădea cîştig cauzei celei drepte. Duşmanilor, totuşi — cu condiţia ca obîrşia să le fie bună, iar arborele genealogic bine „ajustat" — li se acordau calităţi de onoare şi bravură, căci altfel ar fi fost social-mente imposibil să-i ai ca adversari. În *Cîntecul lui Roland*, ca şi în Tapiseria de la Bayeux, nu găsim nici un personaj cît de cît remarcabil care să nu fie măcar baron; de asemenea, bisericile ridicate de William şi Matilda erau menite mai ales pentru persoane cu vază, iar prin ctitorirea lor perechea regală prestase un jurămînt feudal Domnului.

Sub raportul temei tratate, *Cîntecul lui Roland* şi Tapiseria de la Bayeux au numeroase puncte în comun. *Cîntecul* începe astfel „Carol regele . . . a cucerit tot întinsul pînă la mare; nici un castel nu-i ţine piept, nici un zid sau oraş n-a rămas nenimicit, afară de Zaragoza, aflată pe un munte înalt. O stăpîneşte regele Marsila, care nu-l preţuieşte pe Dumnezeu, ci îl slujeşte pe Mahound şi se închină lui Apollo; nenorocirea, într-adevăr, se va abate curînd asupra sa". Dacă facem substituirile necesare — William în locul lui Carol, Anglia în locul Zaragozei, obstacolul mării în locul muntelui şi Harold în locul lui Marsila, situaţia ia aspectul celei atît de veridic înfăţişate

pe Tapiseria de la Bayeux. Mai tîrziu, la Roncevaux, trioul dominant se compune din Roland, Oliver şi bătăiosul arhiepiscop Turpin. Este uşor de stabilit corespondentul acestui trio la Hastings: William cu fraţii săi vitregi, Robert de Mortain şi nestăpînitul episcop Odo.

Atît în *Cîntec*, cît şi pe Tapiserie, cauza aparentă a conflictului este de ordin religios: în primul caz, creştinătatea contra păgînismului; în al doilea, încălcarea unui jurămînt sacru prin preluarea tronului de către Harold; şi ambele motive fuseseră confirmate de papă. Tot astfel, în ambele cazuri duşmanul, conform celei mai bune tradiţii feudale, este un adversar acceptabil, nobil şi viteaz, dar rătăcit sub aspect religios. În *Cîntecul lui Roland*, Marsila este viclean, dar respectă regulile de luptă feudale. Slava principalului adversar păgîn al lui Carol cel Mare, cu mătăsurile sale de Alexandria, aurul său arab, spada bătută în nestemate şi stindardele strălucitoare, este descrisă într-un limbaj poetic, tot aşa cum însuşirile cavalereşti ale lui William sînt redate deseori în formă vizuală. În ambele opere, simbolurile religioase sînt la loc de frunte. Durandal, spada lui Roland, e cea mai scumpă posesiune a lui, în ea aflîndu-se un dinte al Sfîntului Petru, sînge provenit de la Sfîntul Vasile, păr de la Sfîntul Denis şi un fragment din mantia Sfintei Fecioare — toate suveniruri din pelerinajul său în Ţara Sfîntă. În vremea aceea relicvele sfinte aveau o importanţă capitală. Tapiseria ne spune că preluarea puterii regale de către Harold era un act de trădare mai ales pentru că el jurase pe relicvariile din catedrala de la Bayeux. Sperjurul lui Harold, încălcarea unui legămînt făcut în asemenea condiţii sacrosancte, era un motiv suficient pentru invazie.

Credinţa religioasă este absolută atît în *Cîntec*, cît şi în Tapiserie. Sentinţe categorice de felul „Greşiţi sînt păgînii, dreptate creştinii au" nu lasă loc pentru îndoieli filosofice ori teologice asupra temeiniciei cauzei. În ambele opere, impor-

 tanţa şi glorificarea forţei brute şi a iscusinţei mi-

litare reies din descrierea amănunțită a costumelor, armelor și armurilor, asupra cărora se insistă cu evidentă mîndrie. Poemul, ca și Tapiseria, redă o lume a loialităților nete, a certitudinilor morale și materiale. Cavalerismul se întemeiază pe atitudinile luptătorilor. Codul profesat de Roland și Olivier, sau de William și Odo, este, vădit, acesta: „Sufletul meu Domnului, viața mea regelui, onoarea mie însumi". Rămîne doar ca perioada gotică să adauge: „Inima mea doamnelor". Pe moarte, Roland se gîndește la familia și strămoșii săi; la regele său, marele Carol; la țara sa, frumoasa Franță; la spada sa, Durandal. Semnificativ, el nu pomenește de logodnica sa, Aude. Anterior, Olivier îi reproșase lui Roland că în semeția sa nu chemase în ajutor mai devreme. Exasperat, el se jură: „Pe barba asta a mea, de-apuc s-o mai văd pe-a mea soră, frumoasa Aude, nicicînd nu-i vei sta tu în brațe". Aici nu e vorba de dragoste pură, cavalerească, ci doar de un baron feudal care își împarte rudele femei ca pe niște simple obiecte, bunuri mobile, celor ce prin credința și curajul lor îi stîrnesc admirația. Mai tîrziu, după întoarcerea lui Carol în Franța, sărmana Aude întreabă de soarta logodnicului ei. Regele îi spune că Roland a murit și, în chip de consolare, i-l oferă ca soț pe fiul său Ludovic, drept care Aude expiră la picioarele lui. Dacă moare de mîhnire pentru Roland sau din cauza indelicateței regelui rămîne o problemă deschisă. Cum numai vreo duzină de versuri din cele peste 4 000 îi sînt consacrate ei, Henry Adams observă foarte pertinent: „Niciodată după prima cruciadă nu s-a mai ridicat vreun mare poem la un asemenea nivel de eroism încît să reziste fără o eroină". Destul de curios, de partea sarazină regina lui Marsila joacă un rol important în treburile statului lupă ce soțul ei nu mai poate face aceasta, dar nicăieri de partea creștină nu vedem o femeie bucurîndu-se de un tratament similar. Iar Tapiseria de la Bayeux, singurul loc unde se pomenește numele unei femei este enigmatica inscripție *Unde un cleric și Aelfgyva*, introdusă, se pare, ca motiv pentru un episod mi-

nor ce descrie o invazie în Bretania. Deși cîteva femei sînt înfățișate pe borduri și cu prilejul înmormîntării regelui Eduard, nici una nu are o poziție proeminentă. Ambele opere sînt, așadar, pe atît de directe și de îndrăznețe, pe cît va fi de fină și de subtilă poezia și arta perioadei gotice. Roland și omologii săi de pe Tapiserie au luptat așa cum se cuvine pentru rege și țară, pe cînd cavalerii eroi din epoca următoare se vor înfrunta în turnir pentru privirea drăgăstoasă pornită dintr-o pereche de ochi albaștri, pentru un zîmbet fugar pe niște buze gingașe, sau pentru mireasma trandafirilor aruncați din umbrarul vreunei doamne.

Aspectele formale, atît în *Cîntecul lui Roland*, cît și pe Tapiseria de la Bayeux, concordă cu robustețea frustă a celor două opere. Pretutindeni accentul e pus pe concret, nu pe abstract, pe fond, nu pe formă, pe fluxul narativ, nu pe structură. Povestirea în sine, în ambele cazuri, este aproape total lipsită de înfloriturl literare sau vizuale. Așa cum faptele au precădere asupra formei poetice în *Cîntecul lui Roland*, în Tapiserie elementul epic este mai important decît amănuntul decorativ. Fiecare parte a Tapiseriei are o anumită relevanță pentru povestire, iar acțiunea poemului este în asemenea măsură directă, încît acesta nu conține aproape nici o figură de stil. În ambele opere, atributele personajelor sînt fixe. Pe Tapiserie, englezii invariabil poartă mustăți, pe cînd normanzii sînt rași. În poem, regii sînt totdeauna puternici, indiferent de tabăra în care se află, iar cavalerii totdeauna bravi, indiferent de locul spre care se îndreaptă loialitatea lor. La fel, în sculptura epocii, totdeauna regii poartă coroană, chiar dacă se află culcați în pat, apostolii sînt totdeauna desculți și așa mai departe.

Simetria rareori se bucură de atenție. Versurile poemului, de pildă, sînt pentametri necizelați, specifici poeziei eroice și grupați în strofe inegale, de paisprezece versuri în medie. Tot astfel, spațiul acordat diferitelor scene din Tapiserie

 — ca și mărimea compartimentelor din arhivolta

timpanului de la Vézelay (fig. 116), ori înălţimea inegală a arcelor în zidul unei catedrale romanice — este asimetric şi lipsit de proporţionalitate.

Sub raportul detaliului, aşadar, *Cîntecul*, Tapiseria, biserica St. Étienne şi Turnul Londrei rămîn brute, nerafinate. Perioada romanică în general, şi cea gotică în special, au fost epoci de formare, construire, experimentare, de evoluţie spre noi modalităţi de expresie, mai curînd decît o fază finală, de cristalizare şi de exprimare rafinată. Accentul pus în Tapiserie pe castele, întărituri şi clădiri specifice — ca biserica abaţială Westminster sau ca bisericile din Caen — ne sugerează imaginea unei lumi a constructorilor, a unui veac de activitate şi progres în arhitectură. Relatarea directă, sinceră a faptelor în *Cîntecul lui Roland* şi pe Tapiserie îşi găseşte echivalentul arhitectonic în francheţea funcţională a stilului vădit de Turn şi de biserica lui William din Caen. Tot aşa cum acţiunea directă narată în *Cîntec* şi pe Tapiserie domină forma literară şi detaliul decorativ, sinceritatea procesului constructiv — ilustrată de Turn şi de biserica St. Étienne — constituie trăsătura esenţială. Transformarea poeziei baladelor, prin lungire, în forma epică reprezentată de *chansons de geste*, care putea menţine trează atenţia în lungile seri de iarnă normande, sau extinderea cîtorva panouri picturale pînă la grandioasa deplinătate a unei tapiserii ce descrie, în întregime, un însemnat eveniment istoric, echivala în esenţă cu clădirea unor turnuri înalte, capabile să străpungă mohorîtul cer nordic.

Tabloul lumii normande, constituit astfel prin intermediul mai multor arte, nu este neapărat un tablou complex. Aceşti aventurieri vikingi cu mintea limpede nu prea aveau înclinaţii mistice. Ei acceptau prompt orice element de progres al epocii, fie că aceasta însemna renunţarea la limba lor maternă, relativ nemlădioasă, în favoarea celei mai suple a francezilor, ori adoptarea multora dintre înnoirile etice şi arhitectonice introduse de ordinul cluniac. O bună ilustrare a francheţei lor

ne-o oferă Tapiseria de la Bayeux, unde personajele şi acţiunile sînt identificate precis, cu nume şi locuri. Orice făceau normanzii, ei o făceau totdeauna cu energie şi hotărîre. Asprul om de acţiune din William se înrudeşte astfel cu rezonanţa militară a monosilabelor din *Cîntec*, cu caracterul direct — amintind de benzile desenate — al Tapiseriei de la Bayeux şi cu pietrele cioplite brut ale Turnului şi bisericilor abaţiale, alcătuind o structură unitară, monolitică. Pretutindeni avem de-a face cu acţiune; în imaginea picturală, în cuvînt ori în piatră, spiritul epic este atotprezent. Faptă după faptă, silabă după silabă, fir după fir, piatră peste piatră — toate se constituie într-o mare personalitate, într-o epopee eroică, într-o remarcabilă tapiserie sau într-un turn ameninţător, dezvăluindu-ne un edificiu feudal normand de proporţii într-adevăr monumentale.

CRONOLOGIE / Perioada romanică feudală

Istorie generală

800	Carol cel Mare este încoronat la Roma ca împărat al Sfîntului imperiu roman
805	Capela lui Carol cel Mare din Aachen (Aix-la-Chapelle), clădită în stilul bisericii San Vitale din Ravenna
841	Vikingii invadează nordul Franţei, colonizîndu-l
911	Regele Carol al III-lea al Franţei cedează „oamenilor din Nord" ducatul Normandiei
c.1000	Navigatorul viking Leif Eriksen atinge coasta Americii de Nord (?)
1000	Convocarea menestrelilor în perioada postului mare la Fécamp, în Normandia
1035	William (c.1027—1087) devine duce al Normandiei după moartea tatălui său în timpul unui pelerinaj la Ierusalim
1040	Abaţia Jumièges este reconstruită în stil normand
1043	Palatul împăraţilor Sfîntului imperiu roman este construit lîngă Goslar
1051	Ducele William vizitează Anglia, unde regele Eduard Mărturisitorul îi făgăduieşte, probabil, succesiunea la tron

1053	William se căsătorește cu Matilda, fiica contelui de Flandra, care se trăgea din Alfred cel Mare
1056	Abația Westminster, în stil normand, este inaugurată de Eduard Mărturisitorul
1057	Normanzii ajung în sudul Italiei
1059	Papa Nicolae al II-lea dă dezlegare pentru căsătoria bastardului William cu Matilda; aceștia ctitoresc bisericile abațiale St. Étienne și Ste. Trinité la Caen
1061	Ducele Harold vizitează Normandia; pare să susțină pretențiile lui William asupra coroanei engleze
1061— 1091	Normanzii cuceresc Sicilia sub conducerea lui Roger I (1031—1101)
c.1064	Începe la Caen construcția bisericii St. Étienne (Abbaye-aux-Hommes) sub patronajul lui Wiliam, și a bisericii Ste. Trinité (Abbaye-aux-Dames), sub patronajul Matildei
1066	Moare Eduard Mărturisitorul, regele Angliei; Harold este încoronat ca urmaș al lui; William invadează Anglia; lupta de la Hastings; Harold este ucis: William Cuceritorul este încoronat ca rege al Angliei.
1078	William începe construcția Turnului Londrei
1085	*The Domesday Book*, registrul cadastral și recensământul Angliei, întocmite din ordinul lui William ca bază pentru impunerea fiscală
c.1088	Tapiseria de la Bayeux este terminată într-un atelier englez (?)
1112— 1154	Roger al II-lea domnește în Sicilia
1132	La Palermo începe construcția Palatului normanzilor
c.1237—c.1288	Adam de la Halle compune *Le Jeu de Robin et de Marion* (c. 1280), piesă pastorală conținînd unica mostră autentică de melodie pentru *chanson de geste*.

8. Stilul gotic

ÎLE-DE-FRANCE, SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XII-LEA ȘI SECOLUL AL XIII-LEA

Spre deosebire de țărmurile Mediteranei, unde timp de secole înfloriseră strălucite centre de cultură ca Atena, Alexandria, Antiohia, Constantinopol și Roma, Europa de nord fusese doar un soi de regiune rurală, cu cîteva avanposturi romane provinciale și, mai tîrziu, cu un număr de castele, mănăstiri și sate risipite ici și colo. Înainte de veacul al XIII-lea nici unul din centrele medievale situate la nord de Alpi nu putea fi onorat cu numele de oraș. Spre finele secolului al XII-lea, totuși, Filip August, regele Franței, croia Parisului destin de capitală, înconjurîndu-l cu ziduri și pavîndu-i cu piatră unele dintre străzi. Urmașii săi vor continua acțiunea, iar pe la sfîrșitul veacului al XIII-lea Parisul era capitala unui regat de o importanță crescîndă. Cu magnifica-i catedrală Notre-Dame, cu universitatea vestită pentru învățăturile unui Abélard, Albertus Magnus, Toma d'Aquino sau Bonaventura și cu înfloritorul său comerț capabil să asigure întreținerea a circa 150 000 de locuitori, Parisul putea pe drept cuvînt reclama statut de capitală. Dacă ne amintim, de pildă, că centrul bogatului Imperiu roman de răsărit era Constantinopolul, care avea o popu-

lație de peste un milion încă din timpul lui Ius-

tinian, atunci putem vedea poziţia Parisului în perspectiva reală.

Dezvoltarea Parisului, deşi mult mai rapidă decît a altor centre din Nord, nu era un caz izolat. Timp de un întreg secol oraşul, ca unitate socială, dobîndise tot mai mare precădere asupra domeniului feudal, iar literatura epocii pomeneşte de Gand şi de casele lui cu turnuleţe, de Lille cu postavurile lui, de Tours cu grînele lui şi de felul cum toate aceste oraşe făceau negoţ cu ţări depărtate. În afara acestor referiri ocazionale, totuşi, viaţa oraşelor franceze medievale ar fi rămas o carte închisă pentru noi dacă nu am avea documentele vizuale păstrate în castelele seniorilor lor feudali, în mănăstiri şi, mai ales, în catedralele lor.

Prototipul catedralei gotice este considerat a fi biserica abaţială Saint-Denis, situată imediat în afara Parisului. Mănăstirea se afla sub patronajul direct al regilor Franţei şi era, prin tradiţie, locul lor de îngropăciune. Pe la mijlocul veacului al XII-lea stareţ era Suger, un bărbat de neam obscur, dar foarte capabil. Bucurîndu-se de încrederea deplină a doi regi, el a cîrmuit Franţa ca regent în timp ce Ludovic al VII-lea era plecat în cruciadă, iar cînd a întreprins reclădirea bisericii, marele său prestigiu personal şi importanţa lăcaşului ca mănăstire regală i-au dat putinţa să aducă cei mai iscusiţi meşteşugari din toate regiunile ţării. Biserica lui Suger a devenit astfel o sinteză a tuturor ideilor încercate şi verificate de constructorii perioadei romanice. Posteritatea a beneficiat de faptul că, în marele său entuziasm, Suger a scris pe larg despre proiectul său; cartea este o nepreţuită sursă de informaţii asupra gîndirii arhitecturale a epocii. În 1130, cînd biserica era încă în stadiul de proiect, stareţul Suger a făcut o lungă vizită la Cluny pentru a afla, direct de la sursă, prin observaţie personală, date despre biserica recent terminată acolo. Comentariile sale despre iconografia ferestrelor şi sculpturii de la Saint-Denis sugerează că a participat el însuşi la această fază a proiectului; nu se face însă nici o

menţiune despre arhitectul care a înălţat clădirea. Biserica de la Saint-Denis este notabilă nu atît pentru inovaţiile cuprinse, cît pentru reuşita îmbinare a unor procedee romanice tîrzii ca arcul frînt şi bolta în cruce de ogive.

Multe biserici cluniace din perioada romanică tîrzie folosiseră aceste elemente separat şi de-abia în biserica lui Suger au fost ele grupate într-un sistem constructiv coerent, iar poziţia stareţului la curtea franceză, ca şi apropierea bisericii de Paris, asigura cea mai largă circulaţie ideilor lui. Deci Saint-Denis a devenit un model pentru multe din catedralele gotice înălţate în regiune curînd după aceea.

Île-de-France, domeniul regal în centrul căruia se afla Parisul, era cadrul în care s-a născut stilul gotic şi unde, pe o perioadă ce a durat aproximativ din 1150 pînă în 1300, a atins culmea dezvoltării sale. Numele acestui ţinut se referea la domeniile aflate sub controlul direct al regelui Franţei, pe cînd restul regiunilor ce constituie azi Franţa se aflau încă sub stăpînirea diferiţilor seniori feudali. Prin moşteniri, mariaje, cuceriri şi cumpărări, Île-de-France crescuse treptat, în decursul anilor, ajungînd să fie nucleul viitoarei naţiuni franceze; ca o roată, cu Parisul în centru, se întindea pe o rază de circa 160 km, spiţele întinzîndu-se spre Amiens, Beauvais, Reims, Bourges, Rouen şi Chartres — toate acestea fiind oraşe cu catedrală. Cea mai nobilă expresie a perioadei medievale o constituie aceste minuni elansate în piatră, cristalizînd manifestări de străduinţe colectivă, exaltare religioasă, ca şi forţele intelectuale şi afective ale oamenilor care le-au creat. Arhitectura gotică este un imbold dinamic, nestăpînit de avînt spre înălţimi şi cuprindere a infinitului. Deşi construcţia lor s-a întins adesea pe cîteva veacuri, nu există catedrale gotice terminate. Terminarea lor se poate produce doar în imaginaţia privitorului. Arhitectul medievist francez Viollet-le-Duc a proiectat cîndva, în secolul al XIX-lea, o asemenea catedrală completă, cu şapte turnuri în fleşă, o pere-

che pe fațada de vest, cîte o alta pe transeptul de nord și cel de sud, și unul, principal, deasupra careului (fig. 139).

Spre deosebire de o biserică abațială, catedrala se află într-o zonă populată, sub jurisdicția unui episcop, al cărui sediu oficial îl constituie. Ea nu se ridică din cîmpie, ca o biserică de mănăstire, ci are nevoie de cadrul unui oraș, unde se poate avînta mai sus de frontoanele și acoperișurile clădirilor îngrămădite în jur. Aspectul golaș al unei mănăstiri pare a împiedica accesul, pe cînd sculptura complexă de la exteriorul unei catedrale trezește curiozitatea, invită. Ca centru al unei vieți dusă în izolare, biserica mănăstirească este bogată în interiorul ei slab luminat; la o catedrală, decorația cea mai rafinată se îndreaptă spre locuințele oamenilor. Turnurile înalte ale catedralei gotice au nevoie de spațiu, în care să se înalțe și peste care să-și arunce umbra. Fleșele lor îl cheamă din depărtare pe călător către sanctuarul de sub ele și îndreaptă spre casă pașii osteniți ai țăranului truditor după o zi de muncă pe cîmp, iar clopotele din aceleași turnuri orînduiesc, prin bătaia lor, viața întregului oraș și a zonei rurale din jur. Ele anunță căsătorii, înmormîntări, ca și răstimpurile de muncă, odihnă și rugăciune.

Firește, o catedrală este, în primul rînd, un centru religios, dar într-o vreme cînd treburile spirituale și cele laice se întrețeseau, același lucru se petrecea și cu funcțiile ecleziastice și laice ale catedralei. Nava ei era nu numai un loc pentru slujbe religioase, ci și, uneori, o sală unde se putea întruni toată populația orașului. Bogata decorație ce îmbracă trupul catedralei relata nu numai povestea creștinătății, ci și istoria orașului și a îndeletnicirilor populației sale. Catedrala era așadar un fel de muzeu municipal, pe ai cărui pereți se putea citi istoria vie a orașului. Iconografia unei catedrale cu hramul „Notre Dame" (Fecioara Maria) cuprindea numai teme religioase. Cum Fecioara era totodată și patroana artelor libere, catedrala închinată ei era deseori o enciclopedie vizuală cu subiecte ce acopereau întreaga gamă a

cunoștințelor omenești. Amvonul nu era doar un loc de unde se rosteau predici, ci și un podium pentru expuneri și instruire. Sanctuarul era un teatru în care se desfășura succesiunea de scene a dramei religioase; afară, portalurile adînci constituiau un decor pentru misterele legate de diferitele momente ale anului; iar porticele deveneau estrade pe care menestreli și jongleuri distrau publicul. Statuile de piatră și vitraliile erau utile nu numai ca material ilustrativ pentru predici, ci și ca galerii de artă menite să stimuleze închipuirea. Corul nu era numai un cadru pentru cîntările liturgice; el constituia și o sală de concerte sau de operă, unde se puteau executa complexe motete polifonice și se putea cînta partea muzicală a dramelor religioase.

Chartres (fig. 150), spre deosebire de Paris, nu era un centru comercial, ci o mică episcopie în mijlocul unui ținut rural, departe de drumurile bătute. Faima lui provenea de la sanctuarul Sfintei Fecioare, unde se adunau anual mii de oameni, sosiți de pretutindeni, pentru a cinsti ziua Fecioarei Maria, care era punctul culminant al șiragului de sărbători bisericești, Aici, ca și în alte părți, catedrala nu era doar centrul spiritual al vieții orășenilor, ci și centrul topografic al orașului medieval. Dominînd totul, umbra ei uriașă cădea peste grupul de clădiri bisericești ce cuprindea palatul episcopului, școala de pe lîngă catedrală, un claustru, un arhondaric și un azil de săraci. Fațada vestică constituia o latură a pieței orășenești, iar din piața catedralei porneau radiar străzi înguste cu case de locuit și cu diferite prăvălii. Ca membri individuali ai breslelor, orășenii contribuiseră cu muncă și materiale la ridicarea catedralei, iar ca bresle ei donaseră statui și vitralii. De asemenea, ei asigurau satisfacerea unor nevoi permanente, ca lumînări pentru altar și pîine pentru împărtășanie.

Catedrala în sine, spre care erau atrași toți ochii, ca și toți pașii, constituia rodul complex al străduaniei pietrarilor, zidarilor, dulgherilor și fierarilor, toți aceștia contribuind la înălțarea edifi-

 ciului cu o parte din timpul, munca și avuția lor.

Ea este astfel cel mai mare produs-unicat pe care îl putea realiza un oraș cu meșteșugarii săi. Ca mare monument civic, catedrala era mîndria obștii; ambițiile și năzuințele cetățenilor i-au determinat caracterul și silueta. În zilele acelea, însemnătatea unui oraș se putea măsura prin mărimea și înălțimea catedralei sale, ca și prin importanța relicvelor sacre pe care aceasta le adăpostea. Ca atare, era o chestiune de rivalitate între orașe ca bolțile de la Chartres să atingă 37 m deasupra solului. Mai tîrziu, catedrala din Amiens se va înălța la aproape 42 m, iar cea din Beauvais le va depăși pe toate, cu bolțile ei ce se ridicau pînă la 48 m.

Extraordinarul avînt religios ce determinase inițierea și realizarea acestor vaste proiecte reiese pregnant din scrierile mai multor autori medievali. Chiar ținînd cont de înflăcărarea-i de față bisericească, ca și de participarea mai mult simbolică a nobililor la munca fizică, găsim în cuvintele starețului Haimon oglindirea impresionantului spirit al epocii: „Cine a mai auzit vreodată, în timpurile trecute", scrie el după o vizită la Chartres, „ca puternici prinți ai lumii, oameni crescuți în cinste și bogăție, ca nobili, bărbați și femei, să-și încovoaie trufașii grumaji și să tragă la care, ca niște vite de povară, aducînd spre lăcașul lui Hristos aceste căruțe, încărcate cu grîne, vin, untdelemn, piatră, cherestea și tot ce mai era de trebuință pentru ale traiului sau pentru înălțarea bisericii?... Odată ajunși la biserică, ei așază carele în jurul ei, ca o tabără spirituală, și toată noaptea sărbătoresc veghea cu imnuri și cîntări de slavă. În fiece căruță se aprind lămpi și lumînări; sînt puși acolo schilozii și bolnavii, cărora li se aduc prețioasele moaște ale sfinților, ca să le aline suferința".

ARHITECTURA CATEDRALEI DIN CHARTRES

Cînd observăm prima oară proporțiile armonioase ale fațadei vestice a catedralei Notre-Dame din Chartres (fig. 141), totul ne apare perfect ca un

adevăr imuabil. Și totuși, ceea ce pare atît de cert, de solid, de monumental este în fapt rezultatul final al unui incendiu, al unui îndelungat proces de creștere și al unei mari doze de improvizație. Patru veacuri despart, în realitate, primele părți construite de ultimele, iar în acest interval s-a clădit intens în vreme de prosperitate, s-a tărăgănat în vreme de sărăcie, s-a muncit cu rîvnă cucernică și s-a luptat contra cruzimii distrugătoare a focului.

Triplul portal și ferestrele în arc frînt supraînălțat erau la început cu circa 12 m înapoia celor două turnuri gemene; împreună alcătuiau tot ce mai rămăsese din vechea biserică romanică după incendiul de la 1194. Prin reconstruire ele au fost aduse în față, la nivel cu turnurile, iar în spațiul intermediar a fost creată o mare rozasă. Deasupra acesteia s-au adăugat „arcada regilor" și un gablu, pentru a masca coama acoperișului de lemn ce protejează bolțile navei.

Diferența de stil dintre cele două fleșe asimetrice este una din cele mai frapante trăsături ale catedralei din Chartres. Turnurile de sub ele, ca părți din biserica anterioară, sînt aproximativ contemporane. Partea de sus și fleșa celui drept datează, totuși, din vremea cînd se terminau părțile mai tîrzii ale bisericii abațiale din Cluny; echivalenții lor din stînga sînt contemporani cu punerea fundațiilor la bazilica San Pietro din Roma, în prima parte a veacului al XVI-lea. Un examen atent dezvăluie mici inadvertențe, ca discrepanța dintre proporțiile portalurilor și scara fațadei ca întreg, ușoara excentricitate a rozasei și articularea stîngace a galeriei și „arcadei regilor" cu turnul drept. În ciuda acestor nepotriviri, fațada confirmă surprinzător de bine impresia inițială de unitate, iar spațiul ei este atît de logic divizat încît constituie o anticipare externă asupra planului interior (fig. 142). Pe orizontală, cele trei portaluri dau în navă, iar turnurile corespund navelor laterale. Pe verticală, portalurile corespund arcadelor din navă, ferestrele în lanțetă —

triforiului, iar rozasa — nivelului de *claire-voie*.

În acest mod se creează o relaţie de coeziune între interiorul şi exteriorul edificiului.

Deasupra celor două turnuri gemene se ridică două fleşe zvelte — o continuare logică, necesară a verticalelor de sub ele şi o expresie potrivită a spiritului gotic năzuitor. Faţada catedralei din Chartres este o raritate însă, prin aceea că are două fleşe. La Paris, Rouen, Amiens şi în alte părţi, fleşele au rămas neterminate; la Strasbourg un turn are fleşă, iar celălalt nu are. Cele două turnuri de la Chartres realizează un interesant contrast între atitudinile arhitecţilor din faza timpurie şi din cea tîrzie a construcţiei. La cel mai vechi, dinspre sud (în dreapta), constructorul a considerat necesar să realizeze o îmbinare cît mai lină între turn şi fleşă, şi a făcut aceasta prin adăugarea unui nivel între cele trei caturi ale turnului şi corpul unitar al fleşei Aici, deasupra celor opt ferestre de tip lucarnă se află cîte două mici fleşe, de mărime diferită, care pornesc de la baza fleşei propriu-zise, intensificînd ritmul mişcării pe verticală. Trecerea de la turnul de susţinere pătrat la forma octogonală a fleşei şi continuarea liniilor drepte ce pornesc de la sol prin muchiile înclinate ale fleşei, culminînd la 107 m înălţime, este realizată cu iscusinţă. Arhitectul din faza tîrzie, a cărui sarcină era să înlocuiască vechea fleşă de lemnărie, care arsese, dovedeşte mai mult interes pentru aspectul exterior şi, în plus, îşi înalţă fleşa zveltă elegantă, cu peste 8 m mai sus decît cealaltă. Deşi ambele turnuri sînt remarcabile în contextul stilistic propriu, cunoscătorii îl admiră mai mult pe cel vechi, sudic, încă viguros după şapte veacuri şi aproape tot atîtea incendii.

Intrînd în catedrală prin portalul din mijloc, vedem ampla navă centrală (fig. 143), lată de peste 16 m, una dintre cele mai spaţioase nave gotice existente. De fiecare parte sînt nave laterale cu vitralii, care permit o iluminare abundentă. Planul (fig. 142) ne dezvăluie că, în comparaţie cu Cluny III, (fig. 113), arhitectul gotic a renunţat practic la ziduri. În loc să fie aşezaţi paralel cu nava, stîlpii de susţinere sînt acum în unghi

drept faţă de ea, iar suprafaţa dintre ei este boltită, lăsîndu-se astfel deschideri pentru ferestre, care să asigure iluminarea interiorului, atît la primul nivel, cît şi în *claire-voie*. Zidurile, care nu mai poartă greutatea suprastructurii, închid doar interiorul şi oferă ancadramente pentru ferestre. Folosind limbajul formei şi al culorii, spaţiul zidurilor comunică cu credincioşii prin reprezentări ale unor subiecte religioase. În zilele însorite razele de lumină filtrată transformă pavimentul într-un mozaic de culori ce se schimbă necontenit. Împreună cu ferestrele din *claire-voie*, aceste fascicule de lumină tainică vin să accentueze sistemul structural de arce, stîlpi şi bolţi, contribuind astfel la crearea iluziei de mărime şi înălţime infinite. Iar cum ochiul este în mod firesc atras de lumină, interiorul dă impresia că se compune numai din ferestre.

Revenind în centrul navei, ne îndreptăm atenţia către arcada cu şapte travee ce înaintează maiestuos spre careul transeptului şi, mai departe, spre cor. Stîlpii enormi constau din cîte o coloană centrală puternică, cu colonete mai suple grupate în jurul ei. Aşa cum reiese clar din figura 143, avem de-a face cu o alternanţă de stîlpi cu coloane centrale cilindrice şi colonete octogonale angajate şi stîlpi cu coloane centrale octogonale şi colonete cilindrice adosate. Se creează un interesant ritm de ieşinduri şi intrînduri, variaţia fiind intensificată prin jocul luminii pe alternanţa de suprafeţe rotunde şi angulare.

Spaţiul de deasupra graţioaselor arce frînte ale arcadelor din navă este umplut cu o serie de arce deschise, mai mici, care cuprind spaţiul de deasupra arcadelor. În spatele acestora se află triforiul — o galerie ce foloseşte spaţiul dintre acoperişul interior al navelor laterale şi acoperişul exterior în pantă ce porneşte de sub *claire-voie*.

Aceasta din urmă se află deasupra triforiului, realizîndu-şi acum pe deplin misiunea. Îmbinarea celor două ferestre în lanţetă de jos cu cea circulară de sus oferă un maximum de spaţiu pentru geamuri şi un minimum pentru zidărie.

Deasupra navei vedem mîndria constructorilor gotici, ampla boltă cvadripartită (fig. 143, 144), care aici se înalţă la 37 m deasupra solului. Acest principiu de boltire se află la baza întregii gîndiri arhitecturale gotice şi explică toate elementele de susţinere — stîlpi, colonete, coloane reunite, piloni şi arce frînte; fiecare dintre acestea ajută la dirijarea apăsării provenind din nervurile intersectate ale bolţii, către sol, în modul cel mai eficient cu putinţă. Nervurile transversale, mai grele, se sprijină, dincolo de *claire-voie* şi de triforiu, pe marii piloni centrali; celelalte, mai uşoare, pe grupurile de colonete zvelte reunite în jurul masivilor stîlpi centrali ai arcadelor de jos. Catedrala din Chartres se situează undeva, la mijlocul drumului, în procesul empiric cumulativ de perfecţionare a sistemului gotic. Stîlpii centrali ai arcadelor navei sînt încă oarecum greoi, ca şi cum constructorul n-ar fi avut deplină încredere în propria sa cutezanţă. La Reims şi Amiens găsim o zvelteţe mai pronunţată, iar tendinţa de gracilitate şi înălţime continuă pînă ce, la Beauvais, îşi atinge limita.

La exterior există corespondent pentru fiecare dintre aceste elemente interioare (fig. 145). Rolul arcului butant este de a conduce împingerea bolţii, în anumite puncte, peste navele laterale, către stîlpii plasaţi în unghi drept faţă de lungimea navei. Funcţia arcului butant, a pinaclului şi a stîlpului e acum clarificată. Din punctul de vedere al spectatorului, tot aşa cum înăuntru ochiul este atras irezistibil în sus de către verticalele ascendente, la exterior el urmează stîlpii verticali pînă la pinaclu de-a lungul procesiunii ritmate a arcelor butante, spre acoperişul cu două pante al transeptului şi, mai departe, spre nemărginirea spaţiului.

Ni se lămureşte acum şi menirea arcului frînt. Arhitecţii romanici burgunzi îl utilizaseră la Cluny mai ales ca motiv ornamental, pentru a crea o impresie de înălţime şi eleganţă. Arhitecţii gotici însă folosesc arcul frînt pentru a ridica punctele de intersecţie ale nervurilor bolţii pînă la aceeaşi înălţime, obţinînd astfel o mai mare stabilitate structurală. Arcul în plin cintru tinde să împingă lateral, sub apăsarea greutăţii pe care o poartă; cel frînt, mai înalt, dirijează apăsarea sarcinii în jos, spre elementele de susţinere verticale (fig. 146). Folosind arcul frînt cu o dibăcie crescîndă, constructorii gotici au ajuns să realizeze înălţimi tot mai mari şi să obţină astfel bolte tot mai semeţe şi efecte de imaterialitate.

Cînd toate aceste procedee şi elemente — arcul frînt, bolta cu nervuri, arcul butant, triforiul, ziduri cu arcade spaţioase, un maximum de suprafaţă ajurată la toate nivelurile — s-au îmbinat într-o structură funcţională, arhitecţii gotici au putut da maselor inerte de zidărie un echilibru elastic de ponderi şi contraponderi. Arhitectura gotică este deci un sistem complex de împingeri şi rezistenţe (fig. 145), în cadrul căruia toate părţile se află în raport logic cu întregul. Greutatea şi poziţia fiecărei pietre trebuie stabilite în funcţie de ceea ce se află deasupra şi dedesubtul ei, astfel ca această greutate să se transmită în mod corespunzător, prin diferitele niveluri, pînă la sol. Dacă vreun element ar ceda, întreaga clădire ar fi periclitată. Totul este cu atît mai remarcabil, cu cît se ştie că în perioada gotică mortarul şi betonul erau folosite în îmbinări doar pentru consolidare, ca un plus de siguranţă.

Această logică a reazemelor interioare şi exterioare nu putea respecta totdeauna neregularitatea locului de amplasare a unei catedrale. Cu timpul terenul se putea tasa în anumite puncte, iar unii stîlpi sau contraforţi puteau fi şubrezîţi de infiltrarea apei, punînd astfel tot edificiul în primejdie. Era, de asemenea, imposibil să faci bolţile înalte atît de masive încît să reziste vîntului şi intemperiilor. La Chartres şi în alte părţi, zidăria subţire trebuia protejată prin adăugarea unui acoperiş de lemn, care la Chartres a ars în cîteva rînduri fără ca, totuşi, să se distrugă şi bolţile de piatră de sub el. Constructorul a realizat un asemenea grad de stabilitate, încît clădirea nu a

avut niciodată nevoie de consolidări, prezentîndu-se azi, în linii mari, așa cum era cu șapte veacuri în urmă. Și catedrala din Reims a reușit să supraviețuiască prin secole, prin două incendii și printr-un bombardament de artilerie în timpul primului război mondial. Catedralele gotice par să fi confirmat speranțele celor ce doreau să înalțe edificii care „să nu se teamă de foc pînă în ziua Judecății de apoi".

La Chartres, brațele transeptului se termină în portaluri triple (fig. 147), care prin mărime și frumusețe le întrec pe cele din fațada de vest, rămase de la biserica anterioară. Aceste portaluri, din veacul al XIII-lea, sînt încadrate de multiple arhivolte bogat sculptate, care creează un foarte complex joc de lumini și umbre. Forma acestor părți ale catedralei era într-o anumită măsură determinată de gustul donatorului. Brațul nordic al transeptului, cu portalurile și vitraliile sale, fusese donat de familia regală a Franței, în special de către Blanche de Castilia și fiul ei Ludovic cel Sfînt, iar cel sudic fusese donat de marele lor rival, ducele de Bretagne. La consacrarea catedralei, în 1260, a participat Ludovic al IX-lea o suită de episcopi, canonici, prinți și țărani rar întîlnită.

Dincolo de transept se află, spațioase, corul și sanctuarul, împrejmuite de un dublu deambulatoriu ce permite cu ușurință accesul în absidă și în șiragul de absidiole reionante. Liturghia gotică, tot mai complexă, cerea participarea unui număr sporit de clerici, iar golurile și intrîndurile enormei clădiri erau necesare pentru a primi un număr din ce în ce mai mare de coriști. Capelele absidiale sînt și ele o trăsătură distinctivă a planului gotic dezvoltat, dînd acces pelerinilor spre diferite altare unde se păstrau moaște venerate de sfinți. Catedrala Notre-Dame din Chartres, ca și bisericile clădite anterior pe același amplasament, era strîns legată de cultul Sfintei Fecioare. Relicva ei cea mai prețioasă era legendarul văl al Fecioarei, care, conform tradiției, fusese dăruit lui Carol cel Mare de Irina, împărăteasa Bizanțului. 254

O altă capelă adăpostea craniul Sfintei Ana, mama Fecioarei, adus de cruciați și dăruit bisericii în anul 1205. Această relicvă explică numeroasele reprezentări ale Sfintei Ana în statuarie și vitralii, ca și pelerinajele în cinstea ei, care urmau, ca importanță, celor consacrate Fecioarei. Cea mai importantă capelă din catedralele gotice era *Notre-Dame*, capela Sfintei Fecioare. Ea se afla de regulă pe axa principală a navei, dincolo de centrul absidei, cu capelele altor sfinți pe ambele laturi. Din toate aceste motive porțiunea situată la est de transept a luat proporții neobișnuite.

Interioarele gotice nu cer prea mult detaliu decorativ în afară de verticalele elementelor construcției, de diferitele reprezentări din vitralii și, mai ales, de iluminarea bogată. La Chartres iluminarea este astfel organizată încît se obține un crescendo de la violetul și albastrul închis al ferestrelor în lanțetă și al rozasei de vest, prin roșurile intense ale rozaselor din transept, pînă la culorile vii, roșu și oranj, ale celor cinci ferestre în lanțetă din absidă, care se înalță deasupra altarului, primind razele soarelui de dimineață. Bisericile abațiale romanice erau iluminate în principal din interior, cu lămpi și cu lumînări, pe cînd interioarele gotice folosesc lumina solară, pe care vitraliile o transformă în miriade de tainice și nenumărate culori. Masele și golurile din interior sînt puse în valoare, dobîndind totodată un aspect eteric, prin această iluminare direcționată, iar elementele materiale și cele imateriale se îmbină într-un tot armonios plin de strălucire.

SCULPTURA CATEDRALEI DIN CHARTRES

La fel de importante pentru omul medieval ca edificiul în sine erau alegerea și amplasarea reprezentărilor sculpturale și picturale ce urmau să dea bisericii rost și semnificație. Într-o biserică de mănăstire romanică, acestea se aflau pe timpanul 255 sculptat de deasupra intrărilor în nartex, pe capi-

telurile coloanelor din întregul interior şi în picturile murale, mai ales la capătul absidei. Cum aceste reprezentări se adresau unor oameni trăind în izolare, ele gravitau spre interior, iar varietatea şi rafinamentul subiectelor alese arătau clar că erau menite a fi obiect de meditaţie şi de studiu atent. Sculptura gotică e de orientare mai populară, îndreptată spre lumea din afară; ea se găseşte grupată în jurul şi deasupra porticelor şi portalurilor, fiind o parte integrantă a schemei arhitectonice. Atît multitudinea figurilor, cît şi calitatea execuţiei demonstrează însemnătatea sculpturii în arta acelei vremi. Exteriorul catedralei din Chartres prezintă peste 2000 de figuri sculptate, distribuite relativ uniform între faţada vestică şi porticele de nord şi de sud ale transeptului. Sculptura gotică, asemeni celei romanice, era lucrată de artizani itineranţi, care se adunau oriunde începea construirea unei biserici. Judecînd după enorma producţie a epocii, aceşti artizani erau probabil foarte numeroşi, iar lovitura dălţii pe piatră trebuie să fi fost un zgomot familiar. Sculptorul gotic avea avantajul unor excelente modele de urmat, pe cînd precursorii lui romanici fuseseră nevoiţi să transpună în piatră liniile manuscriselor miniate. Dacă sculptorul romanic gîndea mai ales în termeni liniari (fig. 116, 125), omologul său gotic era mai preocupat să sculpteze în adîncime, iar amplasarea sculpturilor gotice la exterior sporea, de asemenea, importanţa jocului de lumini şi umbre. Deşi tehnica sculptorului gotic era neîndoios superioară, iconografia se uniformizase şi nu-i mai lăsa acea libertate de imaginaţie de care se bucurase înaintaşul său. Sculptura romanică, la fel ca şi cea gotică, prezintă totuşi o anumită lipsă de omogenitate în execuţie asociată cu „arta de şcoală", căci unii artizani erau mai iscusiţi decît alţii.

Abundenţa sculpturală dintr-o catedrală gotică putea duce la mare confuzie dacă n-ar fi existat relaţia strînsă dintre formele sculptate şi cadrul arhitectonic. Edificiul gotic era atît de complet, de copleşitor, încît nici o licenţă decorativă n-ar fi putut să-l umbrească; dealtfel, scu'ptorii gotici nici nu intenţionau să 'ucreze autonom, ci se conformau totdeauna cadrului de referinţă arhitectonic. Chiar şi aşa însă, enormul număr de lucrări ne-ar pune în încurcătură dacă n-ar exista unele încercări de unificare a iconografiei. Fiind o biserică de mir, catedrala nu putea constitui un sistem atît de închegat ca o biserică abaţială, care era destinată unui grup restrîns de oameni cu un ideal de viaţă comun. În locul unor compoziţii unitare, artistul catedralei gotice căuta să ofere cîte ceva fiecărei categorii de gust.

Catedrala gotică, cu complexele activităţi ce aveau loc în ea şi cu tematica amplă a sculpturii şi vitraliilor ei, a fost deseori comparată cu cuprinzătoarele compendii de drept, filosofie şi teologie scrise de cărturarii medievali. Ea a mai fost, de asemenea, numită o biblie în piatră şi sticlă, sau o carte pentru analfabeţi; dar să nu scăpăm din vedere nici rolul ei ca enciclopedie vizuală şi pentru cei cultivaţi.

Cheia iconografiei de la Chartres ne-o dă caracterul enciclopedic al gîndirii medievale, aşa cum reiese din *Speculum Majus*, opera lui Vincent de Beauvais, care împărţea toate cunoştinţele în Oglinzile Naturii, Învăţăturii, Istoriei şi Moralităţii. Oglinda Naturii se vede în floră şi faună, reprezentate cuprinzător; Învăţătura, în personificările celor şapte arte libere şi ale disciplinelor predate la universităţi; Istoria, în povestea omenirii de la Adam şi Eva pînă la Judecata de apoi; iar Moralitatea, în figurile ce întrupează virtutea şi viciul, fecioarele înţelepte şi fecioarele nesăbuite, cei izbăviţi şi cei damnaţi la Judecata de apoi, ca şi în sfinţii şi îngerii zburători şi în monştrii şi diavolii puşi pe fugă. Notăm, în plus, o vădită succesiune a prezentării, cu un început pe faţada vestică, unde se relatează povestea lui Hristos de la strămoşii săi pînă la Înălţare; un mijloc la porticul de nord, unde se urmăreşte povestea Fecioarei Maria, din Vechiul Testament, de la facerea omului, pînă la moartea ei şi la încoronarea în ceruri; şi un sfîrşit la porticul de

sud, unde povestea mîntuirii este preluată din Noul Testament, cu lucrarea bisericii, a sfinţilor, papilor, episcopilor şi stareţilor, pînă la ultima zi a lumii şi Judecata de apoi. La fiecare din cele trei intrări găsim vreo 700 de figuri sculptate, dispuse pe cele trei timpane de deasupra portalurilor, pe arhivoltele ce le înconjoară, pe coloanele de sub ele şi în galeriile de deasupra. Pe lîngă scenele biblice şi din vieţile sfinţilor, artiştii au mai găsit loc pentru mituri străvechi şi istorie contemporană, pentru profeţii şi realităţi, pentru vite de povară şi creaturi fabuloase, pentru istorii bătrîneşti şi date recente ale ştiinţei, pentru chipuri de prinţi şi de negustori, pentru îngeri frumoşi şi monştri groteşti (unii avînd rol de garguie la jgheaburile acoperişului, alţii folosiţi ca motive decorative, simbolizînd demoni izgoniţi din incinta sacră a bisericii).

Iconografia de la Chartres provine din trei surse principale: închinarea catedralei Sfintei Fecioare — hram pe care îl împărţea cu alte catedrale Notre-Dame (din Paris, Reims, Rouen ori Amiens); existenţa, pe lîngă catedrală, a unei şcoli — important centru de cultură, căci Fecioara era şi ocrotitoarea artelor libere; şi alegerea unor protectori ca familia regală, nobilimea de rang mai mic şi breslele locale, care donau diferite lucrări artistice.

Nu trebuie să uităm nici faptul că elementele sacre şi cele laice se împleteau atît de strîns în oraşul şi în conacul medieval, încît orice manifestare spirituală îşi avea corespondentul lumesc. Astfel catedrala, ca lăcaş al Mariei, regina cerurilor, trebuia să întrecă în splendoare tot ce înconjura o regină pămînteană. Cavalerismul şi curtenia gotică înlocuiau rapid codul feudal romanic, bazat pe ideea că forţa creează dreptul. Şi aşa cum clericii intonau cîntări de slavă Fecioarei, cavalerii din castele îşi preamăreau doamnele lor în particular şi pe Stăpîna cerurilor în general. Locul de seamă al femeii în societate era deci echiva'entul curtenesc al cultului Fecioarei Maria. În poezia epocii, iubita unui cavaler este totdeauna

o culme a virtuţii şi farmecului feminin. Spre a o peţi şi cîştiga, cel care aspira la dragostea ei trebuia să-i ia cu asalt fortăreaţa inimii prin metode mult mai subtile şi mai complexe decît cele necesare pentru cucerirea unui castel. Atunci cînd reuşea, el devenea vasalul doamnei sale, iar ea suzerana lui, putînd să-i dea orice fel de porunci. Conceptul de iubire romantică s-a născut aici, în perioada gotică, şi a înflorit deplin în complicatul cod al cavalerismului. Proslăvind femeia şi luînd apărarea celor slabi în faţa celor puternici, cavalerismul a instituit un cod de maniere ce îşi va păstra valabilitatea pînă în secolul nostru.

Portalul central din faţada vestică de la Chartres a căpătat numele de „portalul regal" (fig. 148), iar timpanul lui cuprinde figura lui Hristos în slava cerească, înconjurat de cele patru animale simbolice ale Evangheliştilor şi de cei 24 de bătrîni din Apocalipsă. Timpanul portalului din stînga înfăţişează sfîrşitul activităţii lui Iisus pe pămînt şi înălţarea lui la cer; cel din dreapta, „portalul Fecioarei" (fig. 149), descrie începuturile vieţii pămînteşti a Mîntuitorului. De o manieră foarte simplă, povestea este relatată pe trei registre ascendente. În stînga jos este Bunavestire, cu figurile Fecioarei şi arhanghelului Gabriel; perechea următoare înfăţişează vizita Fecioarei la Sfînta Elisabeta; în centru vedem Naşterea Domnului; din dreapta vin păstorii, cu oile lor, pentru închinare, la fel cum urmaşii lor din cîmpiile de lîngă Chartres veneau să se închine în faţa Fecioarei. Panoul median redă înfăţişarea în templu. Poziţia lui Iisus, pe altar, prefigurează jertfa lui de mai tîrziu. Din ambele părţi vin prieteni, aducînd daruri. În panoul de sus Fecioara şade pe tron, purtînd coroană şi ţinîndu-şi Pruncul; lîngă ea se află doi arhangheli. O vedem frontal, ca pe o regină ce primeşte omagiul celor umili, care îşi înclină capetele intrînd în prezenţa ei prin portalul de dedesubt.

Un mare interes prezintă figurile de pe arhivoltele timpanului. Ele simbolizează atributele Fe-

 cioarei. Ca şi Atena în vechime, Fecioara Maria era

protectoarea artelor și științelor. În lucrarea sa *Mariale*, Albertus Magnus ne spune că Fecioara era desăvîrșită în arte; iar în *Summa*, Toma d'Aquino include printre tezele sale întrebarea „dacă Preafericita Fecioară Maria poseda la perfecție cele șapte arte libere" — lucru care, desigur, era afirmat categoric. Aceste reprezentări ne amintesc, de asemenea, că ne aflăm într-o perioadă ce a dat la iveală mari cărturari și că înțelegerea intelectuală, ca și credința, era acum o cale spre mîntuire. Reiese și faptul că la Chartres se găsea una din marile școli de pe lîngă catedrale; înainte de fundarea Universității din Paris, această școală împărtea cu cea din Reims cinstea de a fi cel mai renumit lăcaș de învățătură european.

La școala catedralei se predau, firește, cele șapte arte libere, împărțite în *Trivium*, care grupa știința cuvintelor în trei discipline, Gramatica, Retorica și Dialectica, și, pe un plan superior, *Quadrivium*, cuprinzînd știința numerelor, cu disciplinele Aritmetică, Geometrie, Astronomie și Muzică.

Pe arhivoltă aceste șapte arte sînt simbolizate abstract de figuri feminine oarecum înrudite cu anticele Muze; dedesubt se află cei mai vestiți exponenți umani ai respectivelor arte. În capătul din stînga jos al arhivoltei exterioare îl vedem pe Aristotel înmuindu-și pana în călimară. Deasupra lui este un personaj gînditor, reprezentînd Dialectica și ținînd într-o mînă un șarpe cu cap de dragon, care simbolizează subtilitatea gîndirii, iar în cealaltă torța cunoașterii. Vine apoi Cicero, marele orator, iar deasupra lui Retorica, făcînd un gest caracteristic. Perechea următoare sînt Euclid și Geometria, ambele figuri cufundate în calcule. În același registru, în jumătatea dreaptă, vedem apoi Aritmetica și, probabil, pe Boethius. Sub ei, Astronomia cu privirea ațintită spre stele ținînd un coș-baniță — aluzie la relația dintre această știință și calendar, foarte importantă într-un ținut agricol ca cel de la Chartres. Reprezentantul ei uman este Ptolomeu, căruia în evul mediu i se atribuia inventarea calendarului și a ceasornicului.

Figurile din capătul drept al arhivoltei sînt Gramatica și Donatus, un gramatician din antichitatea romană. Gramatica (fig. 150) ține într-o mînă o carte deschisă, iar în cealaltă „vergeaua disciplinară", peste capetele a doi școlari, dintre care unul rîde, trăgîndu-l pe celălalt de păr. Ultima pereche din seria celor șapte apare alături de ei, în arhivolta interioară. Jos îl vedem pe Pitagora, ca fondator al teoriei muzicale, scriind în maniera medievală, cu un pupitru pe genunchi. Deasupra lui este Muzica, înconjurată de instrumente (fig. 151). În spatele ei se află un monocord, folosit pentru calculul intervalelor și pentru precizia înălțimii sunetelor; în poală ține un psalterion: pe perete atîrnă o violă cu trei corzi; personajul bate într-un set de trei clopote — aluzie la descoperirea pitagoreică a raporturilor matematice corespunzînd intervalelor perfecte: octava, cvinta și cvarta. Se știe că atît Gerbert din Reims, cît și elevul său, episcopul Fulbert din Chartres, se interesau mult nu numai de teoria, ci și de practicarea muzicii. Cele două figuri în care îl vedem pe gînditor — Pitagora — și pe executant — Muzica — ne spun că Chartres era un centru important sub raportul aspectelor teoretice și practice ale muzicii.

Mult mai amplu în desfășurare și mai bogat în detalii decorative decît fațada vestică este neasemuitul portic de nord care, cu cele trei portaluri ale sale, are o lățime de 36,5 m, închizînd deci în întregime transeptul. Donat de familia regală a Franței, construirea și decorarea lui au durat din timpul domniei lui Ludovic al VIII-lea și al regentei soției acestuia, Blanche de Castilia, pînă sub domnia fiului lor, Ludovic al IX-lea — aproximativ primele trei sferturi ale veacului al XIII-lea. Porticul nordic este consacrat Fecioarei și amplifică tema portalului Fecioarei din fațada vestică pînă la proporții enciclopedice. Pe portalul stîng se relatează povestea ei, de la Bunavestire și Nașterea Domnului pînă la copilăria lui Iisus; pe lintoul de deasupra celui din centru vedem scene legate de moartea ei și de înălțarea la cer;

pe timpan ni se prezintă întronarea și încoronarea ei. Atributele Fecioarei sînt redate pe arhivolte, în numeroase reprezentări ciclice, cum sînt cele 14 fericiri cerești și cele 12 personificări feminine ale vieții active și contemplative. Deosebit de frumoasă este figura separată a Sfintei Ana, mama Fecioarei, ținînd-o pe aceasta, copilă, în brațe, pe întregolul ce susține timpanul portalului central (fig. 152). De la liniile armonioase ale cutelor draperiei și pînă la chipul demn, respectabil, lucrarea este una dintre cele mai reușite creații ale stilului sculptural gotic tîrziu.

Observăm din aspectul porticului sudic (fig. 147) că arcele portalurilor sînt acum mai înalte. Înscrierea lor în gabluri triunghiulare le subliniază și mai mult verticalitatea. Adîncimea porticului creează mari posibilități jocului de lumini și umbre pe statuaria ce acoperă tot spațiul disponibil, de la baza coloanelor pînă în vîrful gablurilor. În comparație cu figurile mai timpurii de pe fațada vestică, cele de la porticele de nord și de sud au corpuri mai natural proporționate, postùrile lor prezintă o mai mare degajare și varietate, iar expresia facială este mult mai mobilă. Reprezentările vegetale și animaliere sînt mult mai aproape de natură. În comparație cu caracterul impersonal al figurilor de pe fațada vestică, multe din reprezentările umane de aici sînt atît de individualizate, încît par portrete ale unor oameni vii. Totuși, prin schimbarea de stil s-a pierdut ceva din sensul simbolic și monumentalitatea anterioară, ca și din îmbinarea strînsă cu arhitectura.

VITRALIILE DE LA CHARTRES

Timpul a luat, inevitabil, tribut de la sculptura exterioară a catedralei. Rămîn însă siluetele, iar jocul variat de lumini și umbre atenuează monotonia brunului sau a griului. Nu mai sînt, însă, decît urme de poleială și policromie care să sugereze privitorului că aici se afla cîndva un festin

de culori cu efecte ce acum pot fi doar imaginate. În interior, totuși, acolo unde vitraliul nu s-a estompat încă, se vede, splendidă, întreaga cromatică medievală. Bogăția de culori pure din cele 17 panouri de geam rămase hipnotizează ochiul, iar lumina policromă ne redă, în parte, exaltarea emoțională ce îl inspira pe omul medieval să înalțe un asemenea templu Reginei cerurilor.

Aici, ca și aiurea, elementul constructiv se îmbină strîns cu cel decorativ; la fel ca în cazul sculpturii, sticla nu există separat, ci doar ca parte integrantă a ansamblului. Artistul ține permanent seama de mărimea, proporțiile și amplasarea ferestrei în raport cu cadrul arhitectonic. Sticla nu va fi considerată, de regulă, material de construcție pînă în secolele XIX și XX, dar în evul mediu și mai tîrziu ea trebuia să umple un mare gol arhitectural, ținîndu-se totodată seama de efectele vîntului și intemperiilor. Acest lucru se realiza mai ales prin divizarea geometrică a spațiului cu ajutorul *menourilor*, montanți ce împart lățimea ferestrei; al ornamentației traforate ce încadrează panouri mai mici de sticlă, ca în marile rozase; al barelor de fier paralele ce traversează întreaga deschidere; și, pe o scară mai redusă, al benzilor subțiri de plumb care închid micile plăcuțe de geam. Dacă Chartres, ca oraș, trebuia să împartă onorurile arhitectonice și sculpturale cu alte orașe învecinate, el era în schimb vestit pentru sticlăria lui, iar iscusința meșterilor sticlari de aici, vădită în propria lor catedrală, îl face neîntrecut în această privință.

Marea gamă de culori asemeni unor nestemate se obținea pe cale chimică, prin adăugarea anumitor substanțe minerale în sticla topită. După răcire, foaia se tăia în bucăți mai mici, iar artistul le potrivea în modelul deja pregătit. Bucăți de diferite mărimi erau alăturate prin fîșii de plumb. Detaliile — de exemplu, trăsăturile fețelor — erau apoi aplicate sub formă de oxizi metalici și fixate prin ardere în cuptor. În sfîrșit, panourile ce constituiau întreaga fereastră erau prinse de barele de fier înzidite. Văzută în lumină, sticla e trans-

lucidă; plumbul şi fierul creează linii negre ce dau contururile figurilor şi separă culorile, evitîndu-se astfel neclaritatea imaginilor privite de la o oarecare distanţă.

Creatorii de vitralii, la fel ca şi creatorii de mozaicuri şi de manuscrise miniate, aveau o preferinţă netă pentru imagini bidimensionale. Solemnitatea personajelor şi modelul abstract al chenarelor făceau ca opera lor să se îmbine perfect cu cadrul arhitectonic. Evitînd astfel orice aluzie la natură — ca peisaje de fundal, bunăoară — şi concentrîndu-se asupra schemelor geometrice şi culorilor pure, ei facilitau iluzia spaţiului infinit.

Schema iconografică a vitraliilor catedralei din Chartres, ca şi cea a sculpturilor exterioare, se încheagă mai ales în jurul hramului acesteia — Fecioara Maria. Nu există nici un dubiu la cei care intră aici că se află în prezenţa Reginei cerurilor, întronată maiestuos în panoul central al absidei, deasupra altarului principal. În jurul ei, pe celelalte panouri, sînt arhangheli, sfinţi şi profeţi, embleme ale donatorilor bogaţi şi simboluri ale meşteşugarilor şi negustorilor, aproape 4000 de figuri în total, cinstind-o şi alcătuindu-i curtea. Jos, în zilele de sărbătoare, se îngrămădeau pelerinii vii, în navă şi în capele, sperînd să ajungă cîndva în prezenţa ei veşnică aşa cum veniseră acum în lăcaşul ei.

Însemnările despre donatorii vitraliilor constituie un interesant comentariu privind schimbările sociale din veacul al XIII-lea. La baza fiecărui vitraliu găsim o „semnătură" indicînd persoana, familia sau grupul care a suportat respectiva cheltuială. Doar o vistierie regală putea oferi o mare rozasă — lucru subliniat de vizibila emblemă cu flori de crin din rozasa nordică (fig. 154). Mijloacele băneşti ale aristocraţiei şi ierarhilor bisericeşti (episcopi sau canonici) permiteau donaţii de ferestre în lanţetă pentru navă şi cor. Corporaţiile medievale de negustori şi meşteşugari se bucurau, totuşi, de un statut social şi o prosperitate ce au făcut ca cele mai multe dintre vitralii să fie donate de ele. Dacă familia regală a

Franţei şi ducele de Bretagne se mulţumeau cu vitralii în transept, cele mai remarcabile dintre toate lanţetele centrale ale absidei, înalte de peste 14 m, au fost dăruite de corporaţii; cea de deasupra marelui altar, spre care converg toate privirile, e donată de breasla brutarilor. Fiecare breaslă avea un sfînt protector, iar vitraliile dăruite de bresle cuprindeau vieţile şi minunile sfinţilor respectivi. În cazul nobilimii, donatorul se identifica prin blazonul familiei; în cel al breslei, „semnătura" lua forma unui meşteşugar surprins într-o anumită fază a meseriei lui. Vitraliile catedralei din Chartres ne înfăţişează vreo nouăsprezece bresle diferite, inclusiv cea a brutarilor (fig. 153).

Marea rozasă din faţada vestică datează de la începutul veacului al XIII-lea, fiind astfel contemporană cu majoritatea celorlalte vitralii ale bisericii. Cele trei ferestre în lanţetă de sub ea, ca şi portalurile şi zidăria de la exterior, fac parte din lăcaşul anterior. Ele sînt deci cele mai vechi dintre toate ferestrele şi, poate, cele mai reuşite. Originea lor a putut fi urmărită pînă la şcoala care a creat ferestrele bisericii lui Suger de la Saint-Denis, iar lucrarea este în ansamblu mult mai rafinată şi mai migăloasă, făcută cu deosebită grijă pentru modelele geometrice şi arabescurile din chenare. Predomină fondul, de un albastru vibrant; figurile şi modelele abstracte sînt lucrate în mai multe nuanţe de roşu, verde de smarald, galben, albastru de safir şi alb. Tot anterioară focului din 1194 este şi partea centrală a magnificului panou cunoscut sub numele de *Notre-Dame de Belle Verrière* (Maica Domnului din vitraliul cel frumos).

Marea rozasă din braţul de nord al transeptului (fig. 154), asemeni sculpturii de pe porticul respectiv, o glorifică pe Fecioară. Împreună cu ferestrele în lanţetă, compoziţia arată, ca şi alte vitralii din veacul al XIII-lea, o preferinţă pentru fonduri roşii în locul mai vechiului albastru; panourile sînt mai mari, chenarele mai convenţionale, iar efectul maxim e produs de petele ample

de culoare caldă, contrastînd cu tonurile mai reci ale ferestrelor în lanţetă din faţada vestică.

În perioada gotică arta vitraliului înlocuieşte mozaicurile şi frescele bisericilor paleocreştine şi romanice, fiind ultimul stadiu în „dematerializarea" spaţiului interior. (Dînd formă şi înţeles luminii, această artă este, poate, mai potrivită decît oricare alta pentru a exprima idei transcendentale.) Prin transformarea luminii solare într-un spectru de culori vii, arhitectul obţine controlul deplin asupra iluminării interioare, putînd-o dirija în modul voit. Acest control material asupra unui mijloc de expresie fără consistenţă putea fi deci pus la îndemîna arhitecţilor şi iconografilor, ca să dea formă luminii potrivit nevoilor lor constructive şi artistice. Ceva din extazul trăit de omul medieval în contemplarea pietrelor preţioase ce împodobeau altarul şi a minunatelor culori din vitralii transpare din cuvintele stareţului Suger: „Astfel cînd, din încîntarea ce-mi dă lăcaşul Domnului, frumuseţea nestematelor în multe culori mă îndepărtează de veşnicele griji, iar vrednica meditaţie mă face să reflectez — trecînd ceea ce e material către tărîmul imaterial — la felurimea virtuţilor sacre, atunci îmi pare că mă văd sălăşluind, ca să spun aşa, într-o parte ciudată a universului, neaflătoare în întregime nici pe întinatul pămînt, nici în puritatea cerului; şi că, prin harul lui Dumnezeu, aş putea fi dus din această lume inferioară în cealaltă, superioară, pe o cale anagogică".

MUZICA PERIOADEI GOTICE

Magnifica şi impunătoarea catedrală gotică poate fi înţeleasă drept cea mai înaltă realizare a omului perioadei gotice numai în contextul diferitelor activităţi pe care le adăpostea. Cea mai importantă dintre ele este, desigur, liturghia. Pe măsură ce creştea spaţiul interior, catedrala se transforma într-o vastă sală ce zumzăia de voci unite în rugăciuni comune şi răsuna de predicile ţinute din

amvon sau de intonarea, solo ori în grup, a muzicii din cor.

Île-de-France, locul celor mai importante progrese în arhitectura veacurilor XII şi XIII, este şi scena celor mai de seamă inovaţii muzicale din perioada gotică. În speţă este vorba de tehnicile mai complexe ale muzicii *polifonice*, „pe mai multe voci", şi de raportul lor cu arta monofonă, încă general acceptată, a cîntului gregorian. Cîntarea pe mai multe voci era de origine nordică, spre deosebire de stilul predominant mediteranean de cînt la unison. Folosirea mai multor voci în muzica populară precede, se pare, cu cîteva veacuri introducerea polifoniei în muzica religioasă. Aşa cum catedrala gotică este punctul culminant într-un lung proces de reconciliere a imboldului nordic spre verticalitate cu forma sudică, orizontală, de bazilică, tot astfel muzica gotică reprezintă o fuziune a tradiţiei polifonice a nordului cu cea monofonică din sud.

Rolul jucat de Chartres în această privinţă este puţin cunoscut. Se ştie că John de Salisbury, conducătorul şcolii de pe lîngă catedrală în momentul realizării figurii simbolice a Muzicii pentru faţada de vest (fig. 151), aproba studiul teoretic al acestei arte, ca integrîndu-se în *quadrivium*, cu aceeaşi vigoare cu care respingea anumite inovaţii în muzica executată de corul catedralei. Discuţii savante despre raporturile matematice ale intervalelor muzicale se purtaseră încă din antichitate, iar chestiuni abstracte ca sunetul muzicii sferelor sau al unui cor de îngeri erau la ordinea zilei, printre cărturari, încă din vremea lui Boethius. Este deci probabil că la timpul respectiv se făceau progrese mai mari tocmai în domeniul muzicii practice, disprețuit de John. După spusele lui William de Malmesbury (mort în 1142), catedrala din Chartres era vestită pentru „numeroasele ei modulaţii muzicale", iar unul dintre cei mai mari teoreticieni muzicali ai epocii, Franco din Colonia, a studiat, se pare, la Chartres. Documentele şi manuscrisele existente ne spun totuşi că cei mai în-

semnați pași înainte s-au făcut la școala catedralei din Paris, cunoscută după 1163 ca școala de la Notre-Dame.

ȘCOALA DE LA NOTRE-DAME DIN PARIS. S-a remarcat deja că, în construcția primei biserici gotice, arhitectul de la Saint-Denis îmbină multe principii ce se dezvoltaseră separat în diferite locuri, folosindu-le pentru prima oară într-un tot sistematic. Același lucru este valabil și în cazul muzicii, iar Parisul, capitala în plină dezvoltare a regatului francez, constituia cel mai potrivit loc pentru îmbinarea părților într-un întreg. Formele și schemele contrapunctice create în mănăstiri (bunăoară la Cluny) ori în școli de catedrale precum cele din Reims și Chartres, ca și tradiția de cîntec popular pe mai multe voci, au căpătat prima lor organizare sistematică la școala de la Notre-Dame din Paris. Și aici, ca și în cazul arhitecturii, omul și momentul pot fi stabilite cu certitudine. Primul mare moment de muzică gotică este *Magnus Liberi Organi*, scrierea lui Léonin, datînd cu aproximație din 1163; așa cum o arată numele, este o lucrare masivă, conținînd un corpus de muzică pe două voci, cu o structură ciclică menită să acopere întregul an calendaristic.

În execuția tradițională a cîntului gregorian, unele părți erau cîntate solistic, cu răspunsuri date de cor la unison. În perioada gotică, corul cînta tot așa cum o făcea de secole, dar părțile solistice încep să fie executate simultan de doi sau mai mulți cîntăreți. La catedrala Notre-Dame din Paris, de pildă, erau patru asemenea cîntăreți. Distincția dintre solist și cor este înlocuită prin cea dintre un grup de cîntăreți individuali și masa corului. În condițiile prezenței cîtorva soliști pricepuți, se deschide calea pentru o artă mult mai complexă decît înainte. Cum muzica, totuși, rămînea circumscrisă liturghiei, era obligatorie folosirea uneia dintre melodiile bisericești tradiționale; acesteia i se rezerva o voce specială, *tenorul* — termen ce derivă din verbul latinesc *tenere*, „a ține". Melodia în speță se mai numea și *cantus* 268

firmus, „cîntul fix", căci ea nu putea fi modificată. Dezvoltarea muzicii gotice a luat forma adoptării ca bază a acestui *cantus firmus*, cu adăugarea altor voci, în ordine crescătoare: *duplum*, *triplum* și *quadruplum*. Cum aceste voci se suprapuneau, apare o netă verticalitate structurală, contrastînd puternic cu succesiunea orizontală a tonurilor, caracteristică mai vechiului cînt monofonic.

Primele forme de polifonie gotică sînt aproape tot atît de rigide, în felul lor, ca organum-ul paralel din perioada romanică, dar se întemeiază pe principiul nou de *punctus contra punctum*, literal „notă-contra-notă" sau punct contra punct. *Mira Lege* (vezi mai jos) ilustrează una dintre cele mai stricte aplicări ale acestui principiu. Melodia gregoriană se află în partea inferioară, iar contrapunctul de deasupra ei se desfășoară, cît mai mult cu putință, în opoziție cu ea. Deși mișcarea paralelă nu contravine regulilor, și din cînd în cînd poate apărea, se preferă mișcarea contrară. Un tratat scris la începutul secolului al XII-lea afirmă: „Dacă vocea principală urcă, cea acompaniatoare trebuie să coboare și viceversa". Acestei nou-create linii melodice i s-a dat numele de *discantus*, „discant", cu referire la practica de a cînta în contrast cu melodia de bază — practică păstrată în muzica laică și religioasă pînă astăzi.

Pe lîngă asemenea exemple, *Magnus Liber* conține și un alt fel de contrapunct, numit *organum duplum*. *Cantus firmus* gregorian constituie vocea inferioară, dar tonurile sînt prelungite extrem de mult. Discantul, vocea *duplum*, se mișcă acum în contrapunct liber, cu melisme bogate peste ceea ce a devenit, în fapt, o bază relativ fixă.

Libertatea melodică și ritmică sporită a discantului cerea soliști foarte pricepuți, și se știe că o bună parte a discantului gotic consta din improvizații. Practica unei asemenea linii melodice libere pe o bază relativ fixă indică posibilitatea ca ea să fi apărut dintr-un vechi tip de muzică populară. Ecouri găsim, astfel, în muzica cimpo- 269 ierilor din Scoția, unde se întîlnesc melodii exe-

cutate cu ison de bas. În execuţie, tenorul cu mişcare lentă (*cantus firmus*) putea fi cîntat de cor, pe cînd solistul cînta vocea sa în *duplum*, cu mişcare liberă; sau tenorul putea fi cîntat la orgă, instrument deja în uz pe atunci. Claviatura orgii este o inovaţie gotică din veacul al XIII-lea, iar numeroase ilustraţii de manuscris din acea vreme indică folosirea pe scară largă a orgilor. Mai mult, termenul „punct de orgă" este şi acum folosit cu referire la un pasaj muzical în care linia basului rămîne statică, celelalte voci mişcîndu-se liber deasupra ei.

Următorul pas important a fost adăugarea unei a treia voci peste celelalte două, în aşa numitul *triplum*. Acest pas se leagă de numele primului muzician executant care a dobîndit faimă în istorie — maestrul Perotinus Magnus (Pérotin cel Mare), activ la Paris spre sfîrşitul veacului al XII-lea şi începutul celui de-al XIII-lea. Revizuind opera precursorului său Léonin, Pérotin se îndepărtează de improvizaţia polifonică şi tinde către o artă bazată pe controlul mai strict al melodiei şi pe o articulare ritmică mai clară. Realizînd astfel o stăpînire mai sigură a mijloacelor sale şi creînd o tehnică logică de mînuire a lor, Pérotin a putut adăuga o a treia voce primelor două şi, în cel puţin două cazuri, chiar o a patra. Motetul pe trei voci, ca şi predecesorii lui, avea *cantus firmus* la tenor, care susţinea „cuvîntul", *mot*, de unde derivă, probabil, termenul *motet*. Deasupra lui vocile în contrapunct îşi împleteau într-un fir dublu cele două linii melodice independente. Prin opera lui Pérotin motetul pe trei voci a devenit piesa favorită, caracteristică a muzicii gotice din veacul al XIII-lea.

Pe lîngă realizarea unei independenţe melodice tot mai pronunţate, cele două voci în contrapunct aveau chiar şi textele lor separate. Un motet pe trei voci avea aşadar trei texte distincte — tenorul, cu linia lui tradiţională, şi, de regulă, două texte contemporane, în formă de imn, cîntate deasupra lui —, totul executîndu-se simultan. Menite fiind uzului bisericesc, cuvintele erau de obicei în

latină. Totuşi, pe la mijlocul veacului al XIII-lea nu rareori una din vocile în contrapunct avea text francez. Odată cu pătrunderea limbii naţionale au venit şi melodiile populare, astfel că deasupra solemnului tenor se putea uneori auzi, în acelaşi timp, un imn latinesc de slavă la adresa Fecioarei şi un cîntec de dragoste în limba franceză. Prin mijlocul simplu de înlocuire a melodiilor sacre cu melodii populare, o artă muzicală independentă de biserică era nu numai posibilă, ci devenise deja un fapt împlinit spre sfîrşitul veacului al XIII-lea.

Muzica gotică este atît de strîns îmbinată cu alte manifestări ale stilului gotic, încît doar cu greu poate fi înţeleasă ca domeniu aparte. Noile imnuri, mai ales cele cu texte de Sfîntul Bernard şi cu melodii de Adam de la St. Victor, erau închinate Fecioarei Maria, ca şi majoritatea catedralelor şi iconografia sculpturilor şi vitraliilor. În loc să asculte un cor monolitic cîntînd la unison sau în organum paralel, omul perioadei gotice auzea acum un mic ansamblu de cîntăreţi profesionişti. În cazul motetului pe trei voci el putea alege, după dispoziţie sau temperament, fie solemna melodie tradiţională, fie comentariul latinesc de deasupra ei, fie *triplum*-ul francez în limba sa de toate zilele. Această posibilitate de satisfacere a mai multor gusturi în muzică se încadrează în trecerea generală de la omogenitatea vieţii mănăstireşti la eterogenitatea vieţii de oraş, a cărei expresie este catedrala. Noua diversitate melodică, ritmică şi de texte implică un public compus din oameni de toate stările sociale, la fel ca în cazul varietăţii imagistice din arta sculpturii şi a vitraliului.

Întrucît vocile se suprapun una alteia, rezultă un concept de verticalitate similar celui arhitectonic. Urechea, ca şi ochiul, are nevoie de puncte fixe pentru a măsura ridicările şi coborîrile. În *Mira Lege*, intervalele vocii inferioare stabilesc punctul deasupra căruia discantul se mişcă în sens contrar. În *organum duplum*, mişcarea pronunţat ascendentă şi descendentă a melodiei putea fi au-

zită pe fondul prelungit al tenorului. Pe lîngă acest

impuls liniar, toate tipurile de contrapunct realizează o impresie de progres ritmic prin aceea că au un „punct" relativ static în raport cu care se poate măsura mobilitatea mai mare a celorlalte voci. Îmbinînd mai multe melodii diferite cu disonanța intervalelor, cu rostirea simultană a unor texte separate și cu mai multe ritmuri independente, muzica perioadei gotice putea crea o stare de tensiune crescîndă, constituindu-se astfel într-un stil cu totul nou.

IDEILE

În secolul scurs între consacrarea marii biserici abațiale de la Cluny (1095) și începerea lucrului la catedrala din Chartres (1194) s-a petrecut ceva mult mai important decît o simplă schimbare de stiluri artistice. A avut loc o masivă deplasare în domeniul instituțiilor sociale și politice, ca și în cel al principalelor moduri de gîndire, iar schimbările produse, ca rezultat, în viața bisericească, laică și artistică au dat la iveală ample deosebiri de opinii. Vechi conflicte, mult timp estompate de puterea teocrației medievale, au izbucnit acum, ca și altele noi, stîrnite de glasuri ce se cereau ascultate. Disputele intelectuale s-au încins și exacerbat pe măsură ce se accentuau tensiunile emoționale. În această situație critică, procesele raționale ale scolasticii au început să acționeze asupra forțelor separatoare, iar goticul este înțeles cel mai bine ca un stil conflictual, înăuntrul căruia elemente antagonice, distonante erau menținute provizoriu într-un echilibru precar. Odată cu dispariția finală a sintezei scolastice în veacul următor, opozițiile fundamentale devin atît de ireconciliabile încît duc, în unele cazuri, la luptă armată, în altele la schisme în cadrul bisericii și, în general, la conflicte filosofice și artistice tot mai mari.

DUALISMUL GOTIC. Sub aspect politic, vechea luptă dintre biserică și stat, manifestată în perioada romanică prin interminabilele dispute dintre papi și împărații Sfîntului imperiu roman, ia acum forma

unui conflict între autoritatea ecleziastică tradițională și puterea crescîndă a regatelor din nordul Europei — în special Franța și Anglia. Se observă, totodată, începutul unei sciziuni între internaționalismul bisericii și al Sfîntului imperiu roman, pe de o parte, și naționalismul în afirmare, ducînd la secole de rivalitate între Sud și Nord pentru dominație în Europa.

Organizarea monastică și feudală caracteristică epocii romanice tindea să împartă societatea în unități larg dispersate — castele și mănăstiri —, izolînd astfel multe din cauzele tensiunilor sociale. Dar pe măsură ce tîrgurile devin orașe, elementele disparate se reunesc în centre comune, unde confruntarea dă acuitate problemelor. Crește încordarea dintre aristocrația posesoare de pămînt și păturile urbane combative, dintre ordinele călugărești și clerul de mir în continuă creștere numerică. Orașele asistau de aproape la aprigele rivalități dintre starețI și episcopi, seniori feudali și tîrgoveți, cler și societatea laică. Pentru oamenii de rînd exista dintotdeauna contrastul între mizeria în care trăiau ei și opulența nobililor feudali, episcopilor și stareților; între sărăcia vieții lor cotidiene și promisiunea fericirii cerești din lumea de apoi; între conflictele de pe pămînt și viziunile de seninătate și pace în paradis. Artele trec și ele printr-un conflict, între tendința de a exprima aspirațiile acestei lumi sau ale lumii de apoi, iar artistul ezită între acceptarea unui statut de relativă anonimitate în slujba lui Dumnezeu și angajarea într-o concurență activă cu colegii săi pentru afirmare socială. În locul relativei unități a patronajului artelor din perioada romanică — în care predomina aristocrația — acum, în orașe, patronajul se împărțea între aristocrație și cler, pe de o parte, și burghezie și bresle, a căror importanță creștea necontenit, pe de alta. Puterea crescîndă a clasei de mijloc e bine ilustrată de clădiri de felul caselor gotice cu schelet aparent de lemn ce pot fi văzute la Rouen (fig. 155) sau de splendida locuință din Bourges a bancherului Jacques Coeur (fig. 156).

În arhitectură, fie că este vorba de interiorul sau de exteriorul catedralei gotice, sesizăm opoziția dintre mase și goluri, jocul presiunilor și contrapresiunilor, acțiunea principiului atracție-respingere ce transformă greutăți inerte în forțe dinamice. În sculptură, conflictul dintre particular și universal opune remarcabilul simț al individualității umane, vădit la unele figuri separate, nevoii iconografice de a le înzestra cu solemna impersonalitate cerută unui șir de sfinți și proroci. În literatură, opoziția dintre latină și limbile naționale devine din ce în ce mai netă. În arta sunetului, pe lîngă distincția crescîndă dintre stilul laic și cel religios notăm și dezacorduri externe, cum e cel dintre sterilele discuții academice despre natura ipotetică a muzicii sferelor și importanța tot mai mare a sunetelor reale produse de corurile bisericești, dintre studiul abstract al acusticii teoretice în universități și arta practică de a compune și interpreta muzica. Se remarcă, de asemenea, diferențe interne, ca alternanța dintre corul monofonic și cîntarea polifonică, contrastul dintre voci și instrumente, opoziția dintre curgerea orizontală a liniilor melodice și verticalitatea lor concomitentă, juxtapunerea consonanțe-disonanțe, conflictul ritmic dintre vocile independente în cadrul unui motet polifonic — vers contra vers, *cantus* contra *discantus* — pe scurt, toate opozițiile inerente unei arte bazate pe principiul contrapunctic.

SINTEZA SCOLASTICĂ. Confruntat cu atîtea disparități, pare într-adevăr remarcabil faptul că stilul gotic a putut realiza, pînă la urmă, o sinteză. Aceste disparități au generat, totuși, nevoia de a se obține un *modus vivendi*, iar înfăptuirea acestuia e încă o dovadă a deosebitei abilități intelectuale și vitalități creatoare manifestate în perioada gotică. Metoda prin care s-a realizat această coexistență este cea preconizată de scolastică: un fel de dialog, cu argumente pro și contra, urmat de o soluție. Rezultatele ei au luat forma monarhiei, universității, tratatului enciclopedic (*summa*) și catedralei gotice.

Intrînd în catedrala din Chartres prin portalul Fecioarei, credinciosului i se amintea, prin personificările celor șapte arte libere, că credința trebuie luminată prin rațiune și cunoaștere. Arhitectura trebuia să fie un fel de logică în piatră; sculptura și vitraliile trebuiau să aibă un ambitus enciclopedic; iar muzica trebuia să constituie o formă de matematică sonoră. Orice element de experiență trebuia, în fapt, să fie interpretat intelectual, în contrast cu orientarea mai intuitivă și mai emoțională din perioada romanică. Pentru filosoful scolastic, la Dumnezeu, ca autor al unei lumi bazate pe principii raționale, se putea ajunge prin puterile logice ale minții. Cheia înțelegerii universului se afla, deci, în exercițiul facultăților raționale. Adevărul filosofic și valoarea artistică erau determinate de felul în care o teză se putea încadra logic într-un sistem ordonat rațional.

Sic et non („Pro și contra") al lui Abélard este un manifest timpuriu al gîndirii dualiste gotice. Cu o îndrăzneală fără precedent, Abélard pune, una după alta, întrebări pertinente, invocînd autoritatea incontestabilă a Scripturii și a părinților bisericii atît în sprijinul, cît și împotriva tezelor sale. El căuta să dea la iveală, măcar parțial, marile discrepanțe din gîndirea autorităților recunoscute și nu făcea nici o încercare de reconciliere. Urmașii lui scolastici discută dacă adevărul final poate fi găsit prin credință sau prin rațiune, prin acceptarea oarbă a autorităților consacrate sau prin dovezile simțurilor, prin concepte universale sau prin aspecte particulare, prin cauze sau prin efecte, prin teze sau prin antiteze, prin determinism sau prin liber arbitru, prin intuiție sau prin rațiune. Toma d'Aquino și ceilalți scolastici au găsit răspunsul în metoda dialectică, iar sinteza tomistă, așa cum apare ea din lucrarea lui d'Aquino *Summa theologiae*, este o amplă încercare de a strînge toate preceptele credinței creștine într-un sistem rațional. Argumentele pro și contra ale lui Abélard, ca și opiniile divergente acumulate într-un mileniu de speculație, au fost puse de acord cu un rafinament intelectual neîntrecut de atunci încoace.

O asemenea *summa* era tot atît de complex structurată ca și o catedrală gotică și trebuia să cuprindă totalitatea unui subiect, împărțit sistematic în propoziții și subpropoziții, cu concluzii trase din premise majore și minore. Fiecare silogism era plasat exact la locul lui, ca pietrele dintr-o boltă gotică, iar dacă se dovedea netemeinicia vreuneia din premise, întregul edificiu cădea ca o boltă lipsită de cheia ei. *Summa* lui Toma d'Aquino se înalță pe culmile măreției filosofice la fel cum se avîntau spre cer bolțile și flețele catedralelor gotice.

Din acest punct de vedere cu un pronunțat caracter raționalist rezultă definiția scolastică a frumosului care, potrivit lui Toma d'Aquino, se întemeiază pe criteriile deplinătății, proporționalității, armoniei și clarității — căci, spune el, mintea are nevoie de ordine și cere unitate mai presus de orice altceva. Calculul și simbolismul matematic joacă așadar un rol important în gîndirea vremii, deși uneori semănau mai mult cu tipul de magie pitagoreică a numerelor asimilat astăzi numerologiei decît cu matematica în sensul ei modern. Numărul 3 se bucura de mare trecere din cauza asocierii lui cu Sfînta Treime; 4 semnifică elementele lumii reale — focul, aerul, pămîntul și apa; 7, ca sumă a primelor două, desemna omul, a cărui natură dublă se alcătuia din spirit și materiei; produsul 3×4 desemna grupuri ca cei 12 apostoli, cei 12 profeți minori ș.a.m.d.

Întrucît 3 era numărul sacru, el apărea în majoritatea diviziunilor formale: enciclopediile și summele aveau cîte trei subîmpărțiri; silogismul consta din trei părți; fațadele catedralelor aveau trei portaluri, iar timpanele sculptate de deasupra cuprindeau trei registre ascendente. Bisericile au o navă principală și două nave laterale; pe verticală găsim tot o triplă diviziune: arcadele din navă, triforiul, etajul ajurat (*claire-voie*): în cadrul acestuia din urmă, la Chartres fiecare travee avea o rozasă și două ferestre în lanțetă, și așa mai departe. Exemple literare găsim în folosirea terținei sau a grupurilor de cîte trei versuri rimînd între ele, ca în *Dies irae*. În muzică, compozitorii

perioadei gotice preferă motetul pe trei voci și măsura ternară, care, datorită simbolismului său legat de Treime, se numea *tempus perfectum*, metrul perfect; măsurile binare erau considerate prea lumești și, de aceea, excluse.

În școlile de pe lîngă catedrale și, mai tîrziu, în universități, muzica se studia mai ales ca ramură a matematicii. Episcopul Fulbert de la Chartres sublinia rolul teoriei în pregătirea cîntăreților, spunînd că fără ea „cîntecele sînt lipsite de valoare". Această părere era generală în întreaga perioadă gotică și, ca să-l citățm pe un teoretician, cîntărețul care nu știe teorie este ca „un bețiv care, deși poate să-și găsească locuința, ignoră complet drumul pe care ajunge acasă". Considerente matematice îi făceau pe compozitori să dea o mare importanță intervalelor perfecte — octava, cvinta, cvarta —, motivele fiind mai mult teoretice decît de natură eufonică. Tendința era să se suprime frumusețea senzorială a sunetelor, punîndu-se accent pe aspectele matematice, teoretice și simbolice ale artei.

Afirmarea monarhiilor naționale în Franța și Anglia a început să restrîngă autoritatea internațională a papalității, ca și puterea provincială a nobililor feudali, printr-o centralizare crescîndă a autorității de stat. În Anglia, un compromis politic între rege și nobilime, ca și între nobilime și burghezie, s-a realizat prin Magna Charta, care a devenit apoi baza guvernării parlamentare. În Franța, stabilirea unui *modus vivendi* între rege și burghezia urbană servea unui scop similar. Regele Ludovic al IX-lea al Franței a fost suficient de dibaci, întărindu-și regatul și menținînd totodată relații atît de bune cu papii, încît a fost sanctificat. În orașe, breslele și corporațiile îi apropiau pe meseriași de clienții lor, iar sistemul de ucenicie și examene profesionale garanta un înalt nivel de calitate în execuție.

Fantastica aventură a cruciadelor a fost o cale de unire a multor fracțiuni adverse din Europa în lupta contra unui inamic comun. Codul cavaleresc era o încercare de a reduce opoziția dintre

dragostea idealistă şi satisfacţia simţurilor; în sens mai larg, el stabilea norme de conduită în relaţiile dintre cei puternici şi cei slabi, seniori şi ţărani, bogaţi şi săraci, asupritori şi oropsiţi. Universităţile perioadei gotice au apărut ca instituţii menite să reunească diferite discipline şi personalităţi aflate în dispută şi să aducă toate activităţile intelectuale înăuntrul unui singur cadru universal. Scolastica a devenit modul general de gîndire, iar dialectica ei metoda generală de rezolvare a problemelor intelectuale.

Uniformitatea constructivă a bolţilor şi contraforţilor gotici era, în fond, răspunsul arhitectului vremii la experimentalismul romanic. Eterogenitatea urbană îşi găsea din plin locul în iconografia diferitelor catedrale şi în deosebirile dintre acestea, potrivit cu oraşul sau ţara în care se aflau şi care le conferea un caracter distinctiv (fig. 157). Atît la interior, cît şi la exterior, arhitectura gotică încearcă să pună clădirea în acord cu spaţiul ce o înconjura. Afară, ochiul urmează mulţimea de linii verticale ce se înalţă spre fleşe şi pinacle, iar de acolo spre cer. Înăuntru se întîmplă ceva asemănător: verticalele se ridică pînă la nivelul ferestrelor şi de acolo, prin vitralii, spre nesfîrşitul spaţiului. În contrast cu biserica de mănăstire, care căuta să excludă lumea dinafară, catedrala gotică încearcă o fuziune arhitectonică a lumii dinăuntru cu cea dinafară, tot aşa cum exteriorul şi interiorul se contopeau prin zidurile cu mari spaţii de sticlă. Presiunile şi contrapresiunile bolţilor interioare sînt însoţite, la exterior, de cele dintre stîlpi şi arcele butante; ornamentaţia sculptată de afară se repetă în iconografia vitraliilor dinăuntru. Prin intermediul sticlei colorate iconograful dă luminii înţeles, transformînd iluminarea fizică în una metafizică.

Diferitele limbi şi dialecte europene şi-au găsit locul în literatura laică, dar latina era susţinută de biserică şi de universitate ca limbă internaţională a cărturarilor. Pe tărîmul muzicii, limbile naţionale şi latina se împăcau în motetul politextual; cînd s-a ajuns la folosirea unei singure limbi, aceeaşi formă muzicală oferea o soluţie foarte ingenioasă, în cadrul căreia se recita un text cu autoritate, făcîndu-se concomitent unul sau mai multe comentarii asupra lui. Muzica perioadei gotice este şi o sinteză a teoriei cu practica, ambele operînd pe picior de egalitate. Prin toate aceste manifestări separate ni se dezvăluie spiritul gotic, fie în logica sistematică a lui Toma d'Aquino, fie în percepţia sporită a ritmului şi mişcării la muzicieni, fie în aspiraţiile vizuale şi tensiunile liniare ale constructorilor.

Nici una din aceste soluţii nu era în vreun fel definitivă, iar stilul gotic trebuie, în ultimă analiză, să fie privit ca un proces dinamic, nu ca un rezultat final. Prin contrast, un templu grecesc sau chiar o abaţie romanică este un tot închegat şi în ambele cazuri ochiul privitorului îşi obţine, în final, odihna. Tentaţia goticului constă tocmai în neliniştea ce blochează această senzaţie de integralitate. Privitorul este prins, furat de fluxul general al mişcării, şi impulsul iniţial îi dă dorinţa de a merge mai departe. Completarea nu se poate realiza, însă, decît în imaginaţie. Nu existau, de fapt, catedrale terminate; fiecăreia îi lipsea ceva, de la un set de fleşe, în anumite cazuri, pînă la o navă întreagă, ca la Beauvais. *Enciclopedia* lui Vincent şi *Summa* lui Toma d'Aquino n-au fost nici ele terminate vreodată.

Unitatea gotică o aflăm deci mai ales în metode şi procedee — dialectica în filosofie, principiile de construcţie în arhitectură, tehnicile compoziţionale în literatură şi muzică. Nici nu s-ar fi putut găsi soluţii mai potrivite în abordarea incongruenţelor specifice cu care era confruntat spiritul gotic. Ele sînt, în fond, singurele căi de reconciliere a aparent ireconciliabilelor, de ajungere la iraţional prin ingenioase argumentaţii raţionale, de realizare a unei maxime imaterialităţi prin manifestări materiale. Ţelul gîndirii gotice era aşadar elaborarea unei metode de înţelegere a incomprehensibilului, de evaluare a imponderabilului, de divizare a indivizibilului. Arta gotică în

ansamblul ei era menită să realizeze imposibilul, legînd materia de spirit, masa de spațiul gol, naturalul de supranatural, inspirația de aspirație, finitul de infinit.

CRONOLOGIE / Perioada gotică în Franța

Istorie generală

1096— 1291 Cruciadele: creștinii europeni se luptă cu musulmanii (sarazinii); se extinde aria creștinismului, se deschid rute comerciale

1137 Începe domnia lui Ludovic al VII-lea ca rege al Franței; Ludovic se căsătorește cu Eleonora de Aquitania

1140 Starețul Suger începe construirea bisericii abațiale de la Saint-Denis, prototipul catedralelor gotice

1142 Abélard, profesor la școala Notre-Dame din Paris, moare la Cluny

c.1150—c.1170 Fundarea universității din Paris

1163— 1235 Construirea catedralei Notre-Dame din Paris

c.1163 Fundarea universității Oxford, urmată, puțin mai tîrziu, de cea a universității Cambridge

1180 Filip August este încoronat ca rege al Franței. Închide Parisul cu ziduri și îl transformă în capitală

1194— 1260 Începe construcția catedralei din Chartres, după ce un incendiu distrusese clădirea anterioară; 1006, Fulbert este numit episcop de Chartres; 1020—1028, Fulbert înalță catedrala romanică; 1134, catedrala lui Fulbert este distrusă de foc; 1145, se reconstruiește catedrala romanică; 1194, un incendiu distruge catedrala romanică, cu excepția nartexului, a portalurilor de vest, a două turnuri și trei vitralii; 1260, catedrala este consacrată de Ludovic al IX-lea

1210 Catedrala din Rheims este reconstruită

1215 În Anglia se semnează Magna Charta

1220 Începe construirea catedralelor din Amiens și Rouen

1223 Ludoxic al VIII-lea este încoronat ca rege al Franței

1225 Începe construirea catedralei din Beauvais; corul este terminat în 1272

1226 Ludovic al IX-lea devine rege al Franței sub regența mamei sale, Blanche de Castilia

1236 La sfîrșit regența Blanchei de Castilia

1240 La Paris încep lucrările la Sainte-Chapelle, capela regală a monarhilor francezi

1250 Albertus Magnus predă la universitatea din Paris

1274 Apogeul filosofiei scolastice. Mor Bonaventura și Toma d'Aquino

Filosofi

1079— 1142 Abélard

c.1193— 1280 Albertus Magnus

1221— 1274 Bonaventura

c.1225— 1274 Toma d'Aquino

Muzicieni

c.1122— 1192 Adam de Saint-Victor, coautor de imnuri cu Bernard de Clairvaux

c.1150 Léonin activ la catedrala Notre-Dame din Paris

c.1183 Pérotin activ la catedrala Notre-Dame din Paris

c.1237—c.1288 Adam de la Halle, autor și compozitor al piesei pastorale cu muzică *Le Jeu de Robin et Marion*

c.1240 „Sumer is icumen in", cea mai veche mostră de polifonie laică

c.1260 Este activ Franco din Colonia, teoretician muzical

Partea a III-a

RENAȘTEREA

9. Stilul Renașterii italiene timpurii

VEDERE DE ANSAMBLU ASUPRA ITALIEI, SECOLUL AL XIV-LEA

Opoziţiile pe care secolul al XIII-lea, gotic, reuşise să le menţină într-o stare de echilibru precar prin aplicarea logicii scolastice şi a unei severe structuralităţi, au generat, în secolul al XIV-lea, un conflict deschis. Asemeni unei regiuni expuse furtunilor, Italia era pe rînd îngheţată de ultimele viscole ale iernii medievale şi încălzită de primele adieri ale primăverii născînde — Renaşterea. În Nord se mai construiau catedrale gotice, pe cînd în Sud reînvia frumuseţea adormită a artei clasice. Într-o zi veneau din amvon tunătoare ameninţări cu foc şi pucioasă, stîrnind teamă faţă de Domnul; a doua zi puteau fi auzite blînde parabole franciscane, cu asigurări de iubire şi clemenţă divină. Profesorii din universităţi încă mai discutau, cu logica rece a filosofiei scolastice, pe cînd discipolii Sfîntului Francisc se adresau poporului cu adevăruri simple, omeneşti. Unii pictori realizau imagini ale Zilei de apoi, cu îngeri şi diavoli învrăjbiţi, iar alţii pictau scene biblice pe înţelesul omului de rînd. Şi oamenii se întrebau dacă lumea este o capcană morală pusă de diavol pentru a-i prinde în ea pe cei nechibzuiţi, sau un loc plăcut menit de bunul Creator pentru încîntarea lor.

Nici un oraş sau alt centru nu putea sluji singur ca scenă pentru o dramă de asemenea amploare. Toată Europa, de fapt, era un teatru pentru acest spectacol cu multiple faţete, în cadrul căruia oamenii şi artele lor se aflau într-o stare de ferment creativ. Vechile lupte dintre guelfi şi ghibelini, care începuseră ca un conflict între forţele loiale Sfîntului imperiu roman şi partizanii papalităţii, au luat o formă nouă în veacul al XIV-lea. Oamenii veneau de la ţară în oraşe, unde aristocraţia latifundiară îşi strîngea rîndurile sub steagul ghibelin, pe cînd membrii tot mai numeroşi ai breslelor meşteşugăreşti şi ai negustorimii înălţau stindardul guelf.

Noile ordine ale franciscanilor şi dominicanilor rareori stăteau în mănăstiri; aceşti călugări băteau drumurile şi potecile, predicînd tuturor celor dispuşi să-i asculte. Disensiunile din sînul bisericii erau atît de mari, încît chiar şi papii îşi părăseau sediul tradiţional din Roma, mutîndu-se în reşedinţe îndepărtate (de pildă la Avignon, în sudul Franţei). Poeţi ca Dante şi Petrarca erau surghiuniţi din oraşele lor de baştină, scriindu-şi operele în timpul unor lungi şederi în mai multe localităţi. Ca şi ei, marii pictori erau un fel de meşteşugari ce se deplasau oriunde îi chemau clienţii. Giotto, şeful şcolii florentine, pictează cicluri de fresce care îl reţin cîţiva ani la Roma, Assisi şi Padova, ca şi în oraşul său natal. Simone Martini din Siena este activ la Pisa şi Napoli înainte de a picta o capelă în biserica Sfîntului Francisc din Assisi, după care îşi petrece ultimii ani la curtea papală din Avignon. Marii sculptori din Pisa lucrează şi la Siena, Florenţa, Padova sau Arezzo. Muzicienii îşi încearcă şi ei norocul la diferite curţi, scena muzicală italiană fiind dominată de influenţe şi forme muzicale franceze şi flamande. Limbajele artistice, în general, prezintă mari variaţii, stiluri locale apărînd în centre ca Veneţia, Pisa, Siena, Florenţa, pe cînd în sudul Franţei, la Avignon, unde curtea papală atrăgea cele mai mari talente de pretutindeni, lua naştere un stil internaţional.

În această epocă de schimbări, orăşelul Assisi de pe colinele umbriene din centrul Italiei devine mai reprezentativ decît un mare oraş ca Roma. O localitate atît de măruntă ar fi fost, desigur, prea neînsemnată pentru a promova o mişcare artistică amplă, şi nici un artist de seamă n-ar fi putut supravieţui în această aşezare provincială dacă ea n-ar fi fost locul de naştere al unuia dintre cel mai iubiţi sfinţi medievali. Ca atare, după terminarea marii bazilici de pelerinaj din Assisi, pe la mijlocul veacului al XIII-lea, mulţi artişti marcanţi ai vremii s-au strîns aici pentru a-i decora pereţii.

Orăşelul Assisi era clădit pe un deal pietros, în mijlocul unui ţinut destul de sărac în vegetaţie. Un teren cu adevărat muntos ar fi putut genera un spirit robust, capabil să aducă „de sus" un nou decalog, dar colinele blînde, verzi de acolo l-au produs pe cel mai umil dintre sfinţii creştini. Un mare oraş ar fi putut da naştere unui mare organizator, capabil să influenţeze, cu cuvinte meşteşugite, opinia publică şi astfel să instituie o nouă ordine socială. Francisc din Assisi recunoştea, totuşi, primejdiile oratoriei bombastice şi vremelnicia tuturor formelor de organizare socială. El şi-a îndeplinit menirea folosind blînda putere de convingere a parabolei simple şi elocvenţa propriei sale vieţi exemplare.

Dacă viaţa matură a Sfîntului Francisc se situează în veacul al XIII-lea, colecţia de povestiri ce l-au transformat într-o legendă vie, ca şi deplina afirmare a ordinului franciscan, aparţin celui de-al XIV-lea. Clericii instruiţi în universităţi şi ordinele monahale cărturăreşti nu pătrunseseră niciodată în masa societăţii. Franciscanii au găsit însă o cale spre inima şi cugetul mulţimii, predicînd în limba vorbită de popor şi în cuvintele cele mai simple; glasurile călugărilor franciscani răsunau mai des în pieţele săteşti decît în amvoanele bisericilor. Esenţa concepţiei franciscane o constituie cununia mistică a sfîntului cu Doamna Sărăcie — subiectul uneia din frescele de la Assisi. Atunci cînd un tînăr s-a adresat lui Iisus, întrebîndu-l ce trebuie să facă pentru a dobîndi viaţa veşnică, răspunsul a fost: „... du-te de vinde ce ai, dă la săraci, şi vei avea o comoară în cer. Apoi vino şi urmează-mă". Sfîntul Francisc a urmat acest precept *ad litteram,* iar în testamentul său şi-a descris începuturile vieţii proprii, ca şi pe cea a primilor săi discipoli. „Ne mulţumeam", ne spune el, „cu un veşmînt plin de petice, o curea şi o pereche de pantaloni, şi nu mai doream să avem nimic altceva... Ne plăcea să locuim în biserici sărăcăcioase şi părăsite, eram ignoranţi şi dădeam ascultare tuturor". El le cere apoi discipolilor să „nu-şi ia nimic pentru ei, nici casă, nici vreun alt adăpost, nici altceva, ci ca pelerini şi străini în această lume, slujindu-l pe Domnul în sărăcie şi umilinţă, să meargă încrezători după milostenii".

BAZILICA SAN FRANCESCO DIN ASSISI

De s-ar fi urmat cu stricteţe învăţătura despre sărăcie a Sfîntului Francisc, nici o mare mişcare artistică n-ar fi apărut la Assisi. Un program de construcţii implică strîngerea şi cheltuirea unor fonduri mari, şi imediat după moartea lui Francisc această problemă a iscat neînţelegeri printre cei mai apropiaţi discipoli ai lui. Călugărul Elias dorea să clădească o mare biserică, monument potrivit pentru prietenul şi învăţătorul său, dar alţii socoteau că Francisc trebuia onorat prin respectarea cît mai strictă a modului său simplu de viaţă. Monumentul preconizat de Elias ar fi costat foarte mult, şi mulţi dintre călugări au fost neplăcut surprinşi atunci cînd Elias a instalat un vas de porfir pentru strîngerea ofrandelor de la pelerinii veniţi la Assisi spre a-l cinsti pe Francisc. Şi totuşi, doar cu doi ani mai tîrziu, chiar în vremea canonizării lui, au început lucrările de construcţie a unei mari bazilici şi mănăstiri pe dealul unde Francisc dorise să fie îngropat.

Profitînd de configuraţia terenului, arhitecţii au elaborat un proiect ce cuprindea două biserici

— una, mai mare, în partea de sus, pentru pelerini; cealaltă, mai mică, în partea de jos a locului, pentru călugării franciscani.

În ciuda dimensiunilor relativ mari, bisericile nu au nave laterale, ci doar cîte o navă centrală ce se termină, dincolo de transept, printr-o absidă poligonală. Amplele interioare sînt acoperite cu mari bolte în cruce cvadripartite de tip lombard, susținute parțial de șiruri de coloane adosate pereților. Goticul italian, spre deosebire de stilul nordic, nu pune accent pe interioare bine luminate, ale căror ziduri să fie aproape complet înlocuite cu vitralii. Soarele sudic făcea umbra mai căutată, interioarele devenind un fel de adăposturi răcoroase contra arșiței orbitoare de afară. Absența arcadelor navei și a navelor laterale, ca și numărul mic de vitralii, lăsa mult loc pe pereții ambelor biserici din Assisi pentru picturi murale viu colorate. Luminați mai ales din *claire-voie*, pereții bisericii superioare, cu scene din viața Sfîntului Francisc, par a avea, în interiorul obscur, o blîndă strălucire proprie. Mai mult decît orice altceva, aceste fresce dau celor două biserici gemene caracterul lor aparte, iar numele artiștilor ce le-au realizat par a alcătui catalogul marilor pictori ai epocii: Cimabue și Giotto din Florența, Simone Martini și Pietro Lorenzetti din școala sieneză.

VIAȚA SFÎNTULUI FRANCISC REDATĂ ÎN FRESCE

Pătrunzînd în nava bisericii superioare din Assisi (fig. 158), privitorul observă pe zidurile ei seria de fresce cu scene din viața Sfîntului Francisc, pe care tradiția le atribuie lui Giotto. Rolul adevărat al acestuia, ca șef sau membru al unei școli artistice, și activitatea sa ca desenator sau pictor sînt încă obiect de controverse între specialiști. Data general presupusă a lucrării este o perioadă de patru ani chiar înaintea anului jubiliar 1300. Știind că spre Roma vor veni, pentru festivități,

pelerini într-un număr fără precedent, artiștii de la Assisi au făcut tot ce le-a stat în putință pentru a picta la timp zidurile goale ale bisericii de sus. Frescele din biserica de jos, destinată uzului monahal, vor aștepta pentru a fi terminate pînă la mijlocul veacului al XIV-lea.

Giotto, ca și alți mari artiști ai epocii, învățase să folosească mai multe tehnici. Pe lîngă frescă el lucra în mozaic, picta panouri de altar în tempera pe lemn, sculpta. Cu cîțiva ani înainte de moarte a fost numit arhitect-șef la Florența și, în această calitate, a proiectat clopotnița catedralei (fig. 170), numită încă, frecvent, „Turnul lui Giotto". Unele dintre reliefurile sculptate de la parterul acestei campanile ar putea fi opera lui Giotto, altele fiind probabil executate după schițele lui de către Andrea Pisano. Totuși, faima artistului se întemeiază mai ales pe cele trei cicluri de fresce din Assisi, Padova și Florența.

Pictura de frescă implică tușe rapide, dibace, cu o mînă sigură, ca și desene care să se armonizeze cu schema arhitectonică și să dea pereților o viață vibrantă, plină de culoare. După ce acoperă, mai întîi, întregul zid cu un strat de tencuială brută și îl lasă să se usuce complet, artistul face un *carton*, un desen preliminar în cărbune, pe suprafața peretelui. Apoi, alegînd o porțiune pe care o poate termina într-o zi, o acoperă cu un strat subțire de tencuială umedă și trasează desenul inițial. Amestecă după aceea pigmenți de pămînt cu apă, cu albuș de ou ca liant, și îi aplică direct pe tencuiala proaspătă — de unde termenul de *frescă* (it. *fresco* = proaspăt). Pigmenții și tencuiala umedă se combină chimic, dînd o suprafață pictată dintre cele mai durabile. Uneori, artiștii pictează din nou suprafața după uscare, dar acest strat de culoare se exfoliază cu timpul. Dacă este nevoie de corecturi, întreaga porțiune trebuie cojită și repictată. Fresca nu este deci o tehnică propice modalităților de expresie prea subtile și se potrivește cel mai bine unei anumite îndrăzneli în desen și simplități în compoziție. Pro-

 funzimea emoțională, valoarea de comunicare și

execuția măiestrită a ciclurilor lui Giotto le plasează pe acestea printre cele mai reușite creații ale artei mondiale.

Primele două picturi din seria de la Assisi sînt demne de mîna lui Giotto însuși, dar cum artistul lucra cu mai multe ajutoare, e imposibil de spus dacă ele sînt într-adevăr opera lui. În partea dreaptă, după ce intri printr-unul din portaluri, te întîmpină *Miracolul primăverii* (fig. 159), iar în stînga se vede cunoscuta *Predică pentru păsări*. Ordinea scenelor este mai curînd psihologică decît cronologică. Așezarea acestei perechi de cele două părți ale intrării pare a fi fost menită să-i impresioneze pe pelerini de la început cu cele mai larg răspîndite legende franciscane, care îl arată pe sfînt ajutîndu-i pe cei săraci și umili, și comunicînd cu toate făpturile lui Dumnezeu, inclusiv cu frații noștri înaripați.

Sursa literară a *Miracolului primăverii* se află în *Legenda celor trei prieteni*, care vorbește despre călătoria lui Francisc la mănăstirea Monte La Verna. Un alt călugăr, un țăran și asinul acestuia îi țin tovărășie, dar drumul e pieptiș, iar ziua călduroasă. Copleșit de sete, țăranul cere apă. Îngenunchind să se roage, sfîntul îi spune: „Mergi degrabă la stînca aceea și vei găsi o apă vie pe care, îndurător, Hristos ți-a trimis-o ca s-o bei din piatră". Pelerinii ce intrau în biserică erau însetați de povețe sufletești, iar amplasarea acestei picturi îi asigura că veniseră la un izvor al spiritului.

Compoziția este pe cît de simplă, pe atît de ingenioasă. Sfîntul Francisc este în punctul de intersecție a două diagonale în formă de X. Lumina ce pogoară de pe piscul stîncos ne dezvăluie contururile muntelui în mai multe planuri și atinge intensitatea maximă în zona de unire cu nimbul sfîntului, după care scade în umbra acestuia, unde se află cei doi tovarăși de drum și asinul. Muntele întunecat din stînga sus coboară către figura obscură a țăranului care bea în colțul din dreapta jos, ca pentru a ne spune că el se află încă în întuneric spiritual. Dar cum pe această diagonală

se află și Sfîntul Francisc, se indică astfel calea spre lumină. Inimitabilii munți ai lui Giotto se mai găsesc și în alte lucrări principale, ca *Ioachim întorcîndu-se la stînă* (fig. 169), *Fuga în Egipt* și marea *Pietà*, toate pictate în capela „dell 'Arena" din Padova. Structural, munții avansează și se retrag, formînd nișe pentru figuri, iar duritatea și masivitatea lor sînt complementare compasiunii și expresivității personajelor. Munții și fundalurile arhitectonice nu ființează independent, ci devin volume și mase în compozițiile picturale create de Giotto, ca și prelungiri neînsufletite ale naturii omenești. Proporțiile spațiale sînt corecte mai mult psihologic decît în realitate. Ființele umane, conform expresivității lor crescînde, se proiectează impunător pe fondul muntos. Copacii răspîndiți ici-colo sînt mai mult accente spațiale decît vegetație naturală.

Cea mai dramatică scenă din întreaga serie este, probabil, *Sf. Francisc renegîndu-și tatăl* (fig. 160) după o dispută privind bunuri lumești. În graba sa de a renunța la lumea materială, Francisc își leapădă veșmintele, rămînînd gol în fața orășenilor și spunînd: „Pînă acum te-am numit pe tine tatăl meu pămîntesc; de acum încolo pot spune cu credință, Tatăl meu care ești în ceruri, în mîinile căruia mi-am pus tot ce am de preț, toată încrederea și toată nădejdea mea". Episcopul îl acoperă pe Francisc cu mantia sa și îl primește în sînul bisericii. Expresiile diferitelor personaje, așa cum reies din gestica și mimica lor, fac din această frescă un interesant studiu al atitudinilor omenești. Tatăl mînios trebuie să fie reținut de la o dezlănțuire violentă de către un alt orășean; fața lui arată îngrijorarea nedumerită a unui părinte care nu poate înțelege acțiunile fiului său. Omologul său de partea cealaltă este episcopul, care devine noul tată, ecleziastic, al sfîntului. Displăcîndu-i scena, el exprimă în privire atît stînjeneală, cît și înțelegere.

Aceste figuri antagonice sînt sprijinite, respectiv, de grupul orășenilor, cu locuințele din spate,

și de clerici, cu clădirile bisericești. Artistul folo-

seşte o interesantă geometrie picturală spre a unifica lucrarea şi a rezolva tensiunea. Cele două grupuri adverse, simbolizînd interesul material şi năzuinţa spirituală, devin baza unui triunghi; între ele, mîna Sfîntului Francisc arată în sus, spre înalt, unde mîna lui Dumnezeu apare printre nori.

Un exemplu stilistic notabil din perioada tîrzie a lui Giotto îl găsim în *Moartea Sf. Francisc* (fig. 161), punctul culminant al unei serii de fresce executată de el cu douăzeci de ani mai tîrziu pentru biserica Santa Croce din Florenţa. Orizontalele statice ale trupului culcat contrastează cu gestica grupurilor din jur, şi, cu o singură excepţie, toţi ochii sînt aţintiţi asupra capului lui Francisc. Cadrul arhitectonic repetă organizarea figurilor, orizontala zidului fiind paralelă cu trupul sfîntului, iar verticalele cu membrii grupurilor. În acest decor, culoarea creează o impresie de adîncime. Gulerul de hermină şi mantia roşie a personajului îngenuncheat în dreapta sfîntului îl proiectează în primul plan; griurile şi brunurile neutre ale veşmintelor purtate de călugării din spatele catafalcului îi plasează pe aceştia în planul intermediar; cerul, de un albastru intens, se retrage spre fundal. Şi aici Giotto foloseşte o schemă triunghiulară în prezentarea scenei. Conform biografiei Sfîntului Bonaventura, în clipa morţii lui Francisc unul dintre călugări a văzut „sufletul sfîntului, în chip de stea foarte strălucitoare, purtat pe un noruleţ orbitor, peste multe ape, urcînd în zbor arcuit către cer...". În frescă, laturile triunghiului sînt linia ce porneşte de la capul sfîntului, prin gestul discipolului ce are viziunea, şi linia formată de crucifixul înclinat, unindu-se în vîrf, unde se vede călătoria spre cer. Astfel, în compoziţia sa Giotto leagă conţinutul povestirii, situaţia emoţională şi tensiunea dramatică într-un tot închegat.

ÎNAINTE ŞI DUPĂ MAREA CIUMĂ

Totul mergea bine în Italia în prima treime a veacului al XIV-lea. Orăşenii prosperau, traiul era

bun, artele înfloreau. Din 1340 însă mai multe nenorociri se abat asupra peninsulei, începînd cu pierderi de recoltă locale şi continuînd cu suferinţele provocate de foamete şi molime. Culmea a fost o epidemie de ciumă bubonică în catastrofalul an 1348. Din cauza acestei „ciume negre" a pierit mai mult de jumătate din populaţia unor oraşe ca Florenţa, Siena şi Pisa. Un cronicar sienez, după ce şi-a îngropat cinci copii, scrie simplu: „Nimeni nu-i plînge pe morţi, căci toţi îşi aşteaptă ei înşişi sfîrşitul".

Un asemenea dezastru, care a afectat întregul continent, trebuia să aibă influenţe profunde asupra dezvoltării sociale şi culturale. Mulţi supravieţuitori s-au pomenit săraci sau, prin moşteniri neaşteptate, foarte bogaţi. Mii de locuitori de la ţară — zonele rurale scăpaseră relativ neatinse — s-au îngrămădit în oraşe, luînd locul celor care pieriseră. Viaţa oamenilor a trecut prin schimbări radicale, ceea ce a dus la exacerbarea instinctelor normale. Pentru unii primă filosofia „mîncării, băuturii şi petrecerilor", ilustrată în *Decameronul* lui Boccaccio; pentru alţii era o vreme de recriminări şi căinţe morale, ca în viziunea de purgatoriu descrisă de acelaşi autor, mai tîrziu, în *Corbaccio*. Sub imperiul fricii şi al unui sentiment de vinovăţie, oamenii sesizau că se întîmplase ceva foarte rău şi că ciuma neagră, ca şi molimele biblice de odinioară, au fost trimise de un Dumnezeu mînios spre a pedepsi omenirea şi a o întoarce de pe căile ei greşite. Printre oamenii de litere, atît Boccaccio, cît şi Petrarca adoptă acest punct de vedere după scrierile lor mai vechi şi mai lumeşti, iar ceea ce este valabil pentru literatură se poate spune şi despre pictură.

Giovanni Pisano şi tatăl său, Niccolo, sînt cei doi pictori marcanţi ai epocii. Niccolo Pisano, cunoscut şi ca Nicola d'Apulia (după locul său de baştină din sud) a creat un frumos amvon, cu şase panouri avînd subiecte religioase, pentru baptisteriul din Pisa; cîţiva ani mai tîrziu, Giovanni a sculptat unul pentru catedrală. În ambele ca-

zuri, panourile redau scene din Noul Testament.

La o comparare a panourilor cu același subiect sesizăm diferența de atitudine dintre generația tatălui și cea a fiului; în ansamblu, opera lor reprezintă evoluția sculpturii înainte de ciuma neagră.

Panoul lui Niccolo cu *Bunavestire și Nașterea Domnului* (fig. 162) este clar sub influența sarcofagelor antice, cunoscute de artist din anii săi de ucenicie, petrecuți lîngă Roma. Fecioara ne apare ca o demnă matroană romană, într-o caracteristică poză clasică, iar îngerul din stînga ei se vede pe fundalul unui templu clasic și poartă o togă de tip roman, ca și multe din celelalte figuri. Niccolo recurge la vechiul mod de narațiune simultană, Fecioara apărînd de trei ori în același panou, iar întregul relief respiră un calm monumental. Lucrarea lui Giovanni, *Nașterea Domnului și Vestirea păstorilor* (fig. 163), iese din clasicismul tatălui, înscriindu-se pe orbita goticului francez. Figurile sînt mai mici, la scară, și mai firesc proporționate spațiului ambiant. Calmul senin din panoul lui Niccolo este înlocuit de o animație sporită, cu linii mai agitate. În ambele lucrări găsim totuși un sentiment de căldură umană foarte similar spiritului din frescele lui Giotto.

Siena, o localitate apropiată, se bucura și ea de bunăstare înainte de ciuma neagră. Spre deosebire de cetatea rivală, Florența, unde predominau guelfii, iar puterea stătea în mîinile breslelor și ale negustorilor bogați, Siena era un oraș net ghibelin, dominat de aristocrația latifundiară. Acest lucru a făcut ca Florența să meargă pe calea progresului, Siena rămînînd un bastion al tradiției. Cimabue, principalul artist de la sfîrșitul veacului al XIII-lea, care a dus stilul gotic la apogeu în acest oraș, a fost urmat de extraordinara personalitate a lui Giotto, a cărui operă vestește clar apropierea Renașterii. La Siena, pe de altă parte, marele Duccio este urmat de Simone Martini și de frații Lorenzetti, care continuă tradiția bizantină introdusă aici, cu multe secole înainte, prin centre ca Ravenna și Veneția. Cu tot tradiționalismul său, școala sieneză a turnat destul vin gotic tîrziu în vechile burdufe medievale pentru a da naștere

unei strălucite, deși finale, înfloriri a picturii italo-bizantine.

Această tendință picturală este ilustrată de trei piese de altar pentru biserici florentine — similare ca destinație, subiect și formă, dar deosebite stilistic. *Madona pe scaunul domnesc* de Cimabue (fig. 164), pictată pentru altarul principal de la Santa Trinità, are toate caracteristicile măreției, monumentalității medievale. Verticalitatea gotică domină compoziția, pe două registre, cu patru proroci solemni în partea de jos, prezentîndu-și sulurile scrise, și cu opt îngeri plasați deasupra. Madona șade frontal, pe un tron arhitectonic masiv, din lemn, cu incrustații complexe. Mantia ei de culoare albastru închis și veșmîntul roșu-trandafiriu sînt presărate cu pete luminoase de aur ce se îmbină cu faldurile bogate, generînd o schemă liniară ritmică. Pruncul Iisus este conform imaginii teologale a patriarhului în miniatură născut atotcunoscător. Așa-numita *Madona „Rucellai"* de Duccio (fig. 165), aflată în biserica Santa Maria Novella, are o tonalitate mai vioaie, mai destinsă, mai decorativă. Deși Duccio cunoștea, neîndoielnic, stilul monumental practicat de Cimabue, îngerii lui îngenuncheați sînt mai grațioși, de parcă ar fi coborît lin dintr-un zbor ceresc. Cutele draperiei de fundal, folosirea generoasă a auriului, opulența bizantină a liniei, deosebita finețe a bordurii în zigzag de la mantia Fecioarei, ușoara descentrare a tronului, draperia ca de voal a Pruncului, a cărui mantie a alunecat în jos — totul contribuie la obținerea unui maximum de grație și de eleganță.

Noua direcție a Renașterii timpurii apare totuși în *Madona pe scaunul domnesc* a lui Giotto (fig. 166), pictată pentru biserica Ognissanti la vreo două decenii după cele create de Cimabue și Duccio. În prim plan se află doi îngeri îngenuncheați; îngerii ce formează corul ceresc sînt așezați față în față, pentru a amplifica senzația de spațiu și a crea o retragere în adîncime spre fundal, unde sînt pictați șase sfinți cu chipuri grave.

 Desenul se simplifică, diferențiindu-se astfel de

operele anterioare; privirea Madonei o întîlneşte pe a spectatorului, figura ei este mai masivă, sînii proeminenţi, Pruncul are o postură mai firească, iar mantia Madonei este modelată în lumini şi umbre pentru a contura trupul de sub ea.

În *Bunavestire* pictată de sienezul Simone Martini, discipol al lui Duccio şi contemporan cu Giotto, precumpăneşte o rezervă aristocratică. Cadrul gotic este curtenesc, cu o elegantă vază de flori şi cu Madona drapată regal într-o pelerină de modă franceză, redată în pulbere de lapis-lazuli. Tulburată din lectură de ivirea bruscă a arhanghelului Gavril, cu veşminte şi aripi fluturînde, Fecioara, surprinsă, are o mişcare de teamă şi uimire auzind cuvintele ce apar în relief: „Bucură-te, Marie... Domnul este cu tine". Compoziţia este o măiestrită îmbinare de culori şi desen curbiliniu.

După ciuma neagră din 1348 arta sieneză a intrat în declin. Reacţia la molimă este bine ilustrată în seria de fresce de pe zidurile interioare ale cimitirului (Campo Santo) din Pisa. Tema e Judecata de apoi, iar *Triumful morţii* de Traini (fig. 167) îşi ia numele de la un poem de Petrarca. Deşi nu există vreo legătură certă între frescă şi poem, ambele sînt reacţii la ciumă, ambele redau atitudini comune ale vremii şi ambele se bazează pe teme similare.

Triumful morţii este o realizare grandioasă, cu atît de multe detalii îngrămădite pe fiecare centimetru pătrat de spaţiu, încît ceva din toate acestea trebuia să placă oricui. La fel ca în predicile vremii, de pretutindeni ni se prevesteşte iminenţa morţii, ororile iadului dacă sufletul ajunge pe mîna diavolilor şi fericirea de a fi luat în cer de către îngeri.

În figura 167 vedem o ceată de nobili pornind la vînătoare, dar în locul prăzii pe care o caută ei întîlnesc numai prada morţii. În cele trei sicrie deschise şerpii devorează trupurile unor, cîndva, mai-mari ai lumii. Petrarca înfăţişează moartea ca pe „marele nivelator" atunci cînd întreabă, „nici papii, împăraţii, nici regii nu mai poartă vreun

semn al trecutei lor măriri, ci se arată goi şi săraci. Unde le sînt avuţiile, unde nestematele? Mitrele, sceptrele, mantiile şi diademele?" Alături se află un sihastru bărbos, desfăşurînd un sul cu proroci ce îi avertizează să se căiască înainte de a fi prea tîrziu. Singura atenuare a acestei scene de groază şi tristeţe o găsim în partea din stînga sus, unde cîţiva călugări, în jurul unei capele, îşi văd de treburile lor monastice obişnuite. Reiese că numai cei care se despart de lume pot găsi tihnă în zbuciumul general, scăpînd de groaza morţii.

MUZICA ŞI LITERATURA

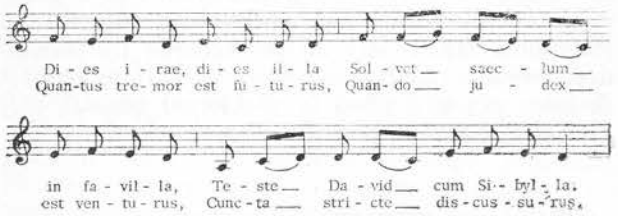
Dies irae şi *Cîntarea soarelui*. Contrastul dintre concepţia medievală despre lume, aspră, ameninţătoare, şi spiritul blajin, optimist al franciscanilor este ilustrat de două imnuri din veacul al XIII-lea. Elementele compoziţionale sînt suficiente pentru a ne arăta decalajele de idei ale epocii. *Dies irae*, reflectînd atît de pregnant spiritul tipic medieval, este scris de marele autor de versuri în latină Tommaso da Celano, cu cîţiva ani înainte de a-l întîlni pe Sfîntul Francisc, al cărui discipol a devenit. Al doilea imn, *Cîntarea soarelui*, este compus de Francisc însuşi. Celano a intrat în ordinul franciscan în 1215, s-a bucurat de prietenia Sfîntului Francisc mai mulţi ani şi a primit din partea papei Grigore al IX-lea sarcina de a scrie, la scurt timp după canonizarea lui Francisc în 1228, biografia oficială a sfîntului.

În cele 19 terţete ce compun *Dies irae*, stilul poetic latin medieval atinge un punct culminant. Conţinutul evocă viziunea pieirii finale a lumii, sunetul trîmbiţelor îngereşti sculîndu-i pe cei răposaţi din mormintele lor, şi măreţia copleşitoare a revenirii lui Hristos ca să judece vii şi morţii. Grandoarea limbajului şi perfecţiunea formei poetice corespund deplin importanţei şi solemnităţii subiectului. Imaginile şi stările sufleteşti sugerate

 merg de la mînie şi groază pînă la speranţă şi

beatitudine, înainte de a se încheia cu rugămintea finală de odihnă veşnică. O ilustrare o putem găsi în următorul grup de patru terţete:

Dies irae (secvenţă, începutul sec. XIII)
TOMMASO DA CELANO



Zi a mîniei! O, zi de-întristare!
Cînd se va-mplini spusa prorocilor,
Iar cerul şi pămîntul în scrum se vor preface!

Aprig sunet scoate trimbiţa;
Prin morminte el răsună;
Pe toţi la Scaun îi cheamă.

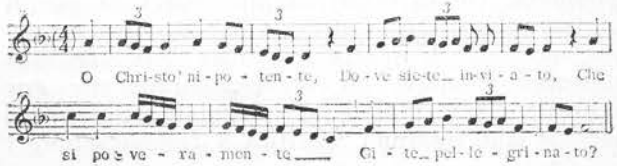
Vinovat, acum mă tîngui
Ruşinea-mi toată cu chin o spun;
Cruţă-l, Doamne, pe cel ce geme şi Te roagă!

Iar cînd cei răi îşi vor primi plata,
Sortiţi flăcărilor şi caznei fără sfîrşit,
Cheamă-mă, de sfinţii Tăi înconjurat.

Deşi aliteraţiile vioaie şi ritmul verbal al originalului în latină au propria lor muzicalitate, *Dies irae* nu poate fi separat de cadrul său melodic, compus în modul doric plagal. Melodia nu poate fi atribuită cu certitudine lui Tommaso da Celano, dar strînsa corespondenţă dintre sunet şi cuvînt ne convinge că ambele provin din aceeaşi epocă. Atît versurile cît şi melodia au pătruns în ritualul liturgic ca o secvenţă ce încă este nelipsită din slujba pentru morţi. Secvenţele se numesc astfel deoarece ele se cîntă după gradual şi aleluia în porţiunea din mesă cuprinsă între citirea epistolei şi a evangheliei. Ele se bucurau de mare popularitate, fiind în general cîntate de cor împreună cu credincioşii.

Cea mai reprezentativă contribuţie franciscană la poezie şi muzică apare într-un corpus de imnuri spontane, mai puţin solemne, numite *laudi spirituali* — „cîntece de laudă" sau, pur şi simplu, „laude" — ce par a proveni chiar de la Sfîntul Francisc şi anturajul său imediat. Practica intonării spontane de imnuri a continuat, devenind în veacul al XIV-lea cea mai răspîndită formă de muzică religioasă.

Lauda (sfîrşitul sec. XIII)
JACOPONE DA TODI (după Liuzzi)



Ansambluri de cîntăreţi — aşa-numitele *Compagnie dei laudesi* — există pînă astăzi, mai ales în Italia. Francisc învăţase, pe lîngă franceza provensală, cîntecele din Provence de la mama sa, care se trăgea dintr-o veche familie de acolo, iar biografia numită *Legenda celor trei prieteni* ne spune cum Francisc cînta laude şi alte imnuri în timpul rugăciunilor sale şi cum, în călătorie, „sfîntul intona cîntări de laudă în franceză, cu glas puternic şi limpede". Cum aceasta era epoca de glorie a trubadurilor, iar mulţi dintre ei vizitau Italia, Sfîntul Francisc cunoştea bine, desigur, muzica şi versurile lor. Prin cunoaşterea formelor folosite de aceşti poeţi provensali şi prin propriul lui obicei de a compune versuri rapsodice în italiana dialectală din Umbria, Francisc a jucat un rol de seamă în noua mişcare poetică. În mod semnificativ, el se numea pe sine şi pe discipolii săi *jongleurs de Dieu*, „menestrelii Domnului". Sfîntul Francisc se identifică astfel mai curînd cu muzicanţii populari, decît cu trubadurii sau creatorii aristocraţi de versuri erotice.

În muzică, la fel ca în activitatea sa religioasă, Sfîntul Francisc îmbina tradiţia sacră cu

cea de curte şi cu cea populară. Laudele erau deci un soi de punte poetică între muzica tradiţională a bisericii, muzica din castele şi muzica străzii. Versurile aveau totdeauna un subiect religios; deseori ele erau parafraze ale unor psalmi şi litanii, cîntate pe melodii populare; mai presus de orice însă ele constituiau o muzică şi o poezie pe care masele o puteau cînta şi simţi cu tot sufletul. Muzica corală contrapunctică, fie sub forma unui motet bisericesc, fie sub cea a unui madrigal laic, era o muzică rafinată, reclamînd voci calificate, de profesionişti. Prin contrast, laudele sînt de factură populară, cu un mesaj simplu, direct, şi pot fi cîntate solistic sau în grup, la unison. Aşa cum corul monahal de înaltă calificare caracterizează mişcarea cluniacă, iar corul contrapunctic este echivalentul în muzică al spiritului gotic nordic, laudele sînt trăsătura specifică a franciscanilor.

Cîntarea soarelui, despre care se ştie precis că a fost compusă de Sfîntul Francisc, este totodată cea mai sublimă şi mai originală dintre laude. Se spune că, pe cînd Francisc era în convalescenţă la mănăstirea Santa Clara, maicile l-au auzit murmurînd acest nou şi minunat cîntec. Lipsa de ceremonie şi formalitate a compoziţiei, ca şi degajarea rimelor şi a ritmului, îl fac tot atît de simplu şi neafectat ca şi dialectul umbrian în care este scris. El contrastează astfel frapant cu canoanele culte, latine, pe de o parte, şi cu creaţiile erotice curteneşti ale trubadurilor pe de alta. Strofele inegale ale laudelor Sfîntului Francisc vădesc sinceritate şi o profundă simţire omenească, mai curînd decît tendinţa spre comunicarea cultă sau spre eleganţă poetică.

O, preaslăvite, preaputernice, bunule Doamne Dumnezeule,
Ţie Ţi se cuvine slava, cinstea şi
mărirea, precum şi toată binecuvîntarea!

Lăudat fie Domnul Dumnezeu cu toate înfăptuirile Lui, şi
mai cu seamă al nostru frate soarele,
care ne-aduce lumina zilei; căci frumos este şi
luminează cu multă strălucire; O, Doamne, el ne

aminteşte de Tine!
Lăudat fie Domnul pentru sora noastră luna şi pentru
stele, pe care le-a pus, limpezi şi frumoase, pe cer.

Lăudat fie Domnul pentru sora noastră apa, care ne este de mare folos, supusă, de preţ şi curată.

Lăudat fie Domnul pentru al nostru frate focul, prin care ne dă lumină în întuneric; căci el este plăcut şi strălucitor, plin de tărie şi putere.

Manuscrisul din Assisi care conţine cuvintele acestui imn în forma lor cea mai pură are şi spaţii pentru notaţia muzicală, dar, din păcate, acestea sînt albe. Dacă melodia originală s-a pierdut probabil pentru totdeauna, ne-au rămas nenumărate laude, cîteva datate la scurt timp după Francisc. Un călugăr franciscan, Jacopone da Todi, care a murit în 1306, era unul dintre cei mai fecunzi autori de laude. Cel mai vestit imn al său este *Stabat mater dolorosa*, oficial inclus în liturghie în veacul al XVIII-lea şi cîntat de sărbătoarea Fecioarei celor Şapte Dureri. Acest om remarcabil era, ca şi Sfîntul Francisc, de baştină din Umbria, şi după mai multe îndeletniciri — om de legi, eremit, predicator franciscan — s-a făcut poet şi compozitor. Imnurile lui au pătruns repede în textele primelor mistere, iar muzica stă la baza tradiţiei laudistice. Exemplul dat mai sus este o parte a uneia dintre laudele sale. Intensitatea afectivă şi caracterul stilistic fac din ea o creaţie tipică a începuturilor mişcării franciscane.

„Divina comedie" a lui Dante. În primii ani ai veacului al XIV-lea Dante Alighieri înfăptuieşte o sinteză a diferitelor concepţii filosofice, politice şi religioase despre lume în *Divina comedie* — cea mai mare carte a trecutului medieval şi, totodată, o prevestire a Renaşterii ce avea să vină. Prin aceasta el instituie italiana ca limbă literară modernă şi, concomitent, dă ţării sale cea mai durabilă capodoperă literară a ei. *Divina comedie* este nu numai o sinteză a filosofiei scolastice şi franciscane, ci şi a întregii gîndiri a evului

mediu și a antichității greco-romane — lucru știut de autor. În paginile ei se întîlnesc figuri clasice ca Aristotel, Vergiliu, Ovidiu, Cicero, cu Boethius, Toma d'Aquino, Francisc din Assisi și Giotto, care, conform tradiției, l-a înfățișat pe Dante într-un *Paradis* al său, pictat în capela palatului Bargello din Florența (fig. 168).

Forma poemului vădește din plin simbolismul matematic medieval, numărul mistic 3 servind ca un fel de motiv trinitar. Fiecare strofă are trei versuri; schema rimelor este melodioasa *terza rima*: *a b a, b c b* și așa mai departe; în mai multe rînduri Dante e înspăimîntat de trei fiare; în fiecare caz el este salvat prin intervenția a trei femei sfinte; iar în drumul său este condus de trei călăuze. Poemul se divide în trei părți — *Infernul, Purgatoriul, Paradisul;* fiecare parte conține 33 de cînturi — numărul anilor petrecuți de Hristos pe pămînt; în fine, cîntul introductiv, adăugat celorlalte 99, dă un total rotund de 100 — număr ce prezintă însușirea de întregime sau deplinătate.

Cu toată greaua povară a numerologiei și a altor rămășițe scolastice — considerații despre legile mișcării planetare, dreptul civil și canonic, știința medievală, argumentația dialectică și semnificații alegorice ca reprezentarea rațiunii prin Vergiliu și a inspirației prin Beatrice — Dante nu este defel un gînditor scolastic ortodox. Dacă ar fi fost, atunci ar fi scris un tratat erudit în latină, nu un poem în italiana toscană. Nici o scriere cărturărească n-a început vreodată cu cuvintele: „Stilul este neîngrijit și umil, căci folosește limba populară, în care stau de vorbă și gospodinele". Caracterul revoluționar al acestei abateri lingvistice e aproape de neînțeles pentru cititorul modern, căci în vremea lui Dante literatura era un bun al cîtorva oameni instruiți care cunoșteau bine latina. Toți cei care citeau poezie, filosofie sau istorie, trebuiau s-o facă într-o limbă străină. Dar chiar și pentru un italian, călătoria lui Dante prin Infern, Purgatoriu și Paradis nu este ușor de urmărit. Drumul este greu și aspru, iar dificultatea se naște din îndoielile și conflictele ce umbreau

respectiva epocă. Cum la universitățile italiene se făceau comentarii asupra *Comediei* curînd după moartea poetului, poemul trebuie să fi prezentat dificultăți și pentru cititorii apropiați de vremea lui Dante.

Cu toată forma atent construită, și în ciuda faptului că ea cuprinde chintesența cunoștințelor științifice ale evului mediu, *Divina Comedie* nu este o scriere savantă, elegantă sau aristocratică. Poemul e obscur, abrupt, necizelat. În plus, este atît de complex, încît nici o cheie, fie ea teologică, filosofică ori politică, nu ne poate deschide poarta înțelegerii lui depline. În contrast cu operele filosofice ale vremii, în *Divina Comedie* subiectele se amestecă, pe alocuri, pînă la încîlceală. Referiri la politica locală stau alături de imagini ale frumuseții Paradisului; numele unor mărunți locuitori din orașele vizitate de Dante sînt puse alături de cele ale unor personaje imortale; bîrfeala ieftină și diverse scornituri țin companie relatărilor despre cunoștințele științifice ale timpului. Iadul și cerul, credința și rațiunea, fapte din trecut și din prezent, istorie și profeții, păgînism și creștinism, lumea greco-romană și cea medievală — toate apar în poem. Aglomerarea de detalii nu ajunge să dăuneze măreției poemului doar mulțumită vastei concepții de ansamblu și cadrului formal strict, care tind să așeze multitudinea de elemente în perspectiva cuvenită. Încîlceala este compensată prin frumusețea limbii, din care foarte mult se pierde în traducere. Dante, ca și Giotto, avea harul de a da viață personajelor sale prin numai cîteva trăsături iscusite. Ca și la Sfîntul Francisc, alegoriile lui nu sînt enigme pentru cărturari, ci povești pline de viață pentru mulțimea celor necultivați.

Dante are sensibilitatea la sunete a unui adevărat muzician, iar versurile lui au o muzicalitate aparte. El are, de asemenea, ochiul expert al unui pictor pentru detalii exterioare, imaginile lui fiind o delectare și pentru ochiul lăuntric al închipuirii. O ilustrare a acestei ima-

 gistici este receptivitatea lui la efectele de lumină.

Desigur, îl preocupă mai ales lumina spirituală, dar el o redă în impresii familiare, cotidiene, filtrată prin imaginaţia unui mare poet. Dante cîntă lumina soarelui, a focului, a stelelor; sclipirea pietrelor preţioase; razele unei lămpi ce lucesc în întuneric; efectele luminii filtrate prin apă, sticlă, nestemate; curcubee şi reflexe colorate ale norilor; lumina crudă a flăcărilor Gheenei şi iradierea pură, nepămînteasca a Paradisului; lumina ochiului uman şi cea a nimburilor din jurul capetelor de sfinţi; în sfîrşit, avîntîndu-se spre firmament, fiecare din cele trei părţi ale poemului se termină cu cuvîntul „stele".

Cu toată preponderenţa numeroaselor elemente medievale, Dante ne dă multe lucruri legate de concepţia renascentistă. În ciuda structurii ei matematice, *Divina Comedie* abundă în furtunoase manifestări umane, în izbucniri pătimaşe contra răutăţii gratuite a celor mari, şi constituie o reafirmare generală a rolului emoţiilor în treburile omeneşti. Cu toată austeritatea, distanţa şi inabordabilitatea sa, Dante nu emite o judecată aspră, definitivă. Însuşi titlul ar exclude aşa ceva, căci, în opinia autorului, „Comedia, desigur, începe cu cîteva împrejurări potrivnice, dar tema ei, are o încheiere fericită . . ." Apoi, Dante afirmă net că ţelul didactic al poemului este „să-i scoată pe cei ce-şi trăiesc viaţa dintr-o stare nenorocită şi să-i îndrume spre una de fericire". Poetul scrie cu nelimitată încredere în omenire, iar relatînd pedepsele primite de cei care suferă în Infern, el face aceasta cu scopul moral practic de a îndrepta rele ca simonia, cămătăria şi avariţia, pe care le vedea practicate în lumea din jurul său. Este important să subliniem că Dante nu a scris numai despre Infern — o părere generală creată de scriitorii romantici ai veacului al XIX-lea, care practic vedeau în această parte întregul. Părţile despre Purgatoriu şi Paradis sînt egale în amploare, pînă la ultimul vers, cu cea care descrie Infernul.

Deşi *Divina Comedie* se subintitulează *Viziunea lui Dante Alighieri*, iar acţiunea se petrece în

iad, în purgatoriu şi în rai, viziunea lui Dante nu cuprinde numai aspecte ale vieţii de apoi. Implicit el descrie parcursul spiritual al vieţii omeneşti de la naştere, în păcatul originar, prin procesul purificator al experienţei, pînă la cunoaşterea virtuţii ideale. Acest dinamic traiect spiritual este plin de emoţii cu totul nemedievale. După ce se cufundă cu Dante în măruntaiele pămîntului, cititorul se înalţă prin tărîmul infernal, în cîrca lui Satan, pînă la muntele Purgatoriului şi, în fine, spre stratosfera metafizică a diferitelor trepte cereşti. Şi civilizaţia, văzută de Dante, se străduise să se ridice, din lumea păgînă a Greciei vechi şi a Romei, spre structurile teocratice ale lumii medievale, întemeiate pe preaputernica biserică şi pe echivalentul ei laic, Sfîntul imperiu roman. Este aici o concepţie dinamică, verticală, despre înălţarea omenirii din străfunduri spre culmi, din întuneric către lumină.

IDEILE

Secolul al XIV-lea italian avea un picior în evul mediu şi pe celălalt în Renaştere. Imaginile contradictorii despre lume sînt oglindite de marea schismă a bisericii; de lupta socială dintre vechea aristocraţie feudală şi oraşele în plină dezvoltare; de incompatibilitatea dintre arhitectura gotică şi peisajul însorit al Italiei; de prezenţa demonilor medievali şi a unor tipuri cu adevărat umane în frescele lui Giotto; de viziunile contrastante ale Infernului şi Paradisului în *Divina Comedie*; de atitudinile exprimate în poezie şi pictură înainte de ciuma neagră şi după ea.

Înaintarea şi regresul sînt de asemenea ilustrate prin lupta ce se dă în mintea şi concepţiile oamenilor. Viaţa Sfîntului Francisc — ca să citäm doar un exemplu — îmbină o cerească dăruire de sine cu o vădită apreciere pămînteasca a frumuseţilor naturii. Pentru el, focul nu exista atît spre pîrjolirea sufletelor celor păcătoşi în iad, cît

 spre a da lumină în întuneric şi căldură în nop-

ţile reci. Sfîntul Petru Damian, de tradiţie romanică, spunea: „Lumea e atît de păcătoşită că o minte cucernică se mînjeşte doar gîndindu-se la ea." Prin contrast, enciclopedistul gotic Vincent de Beauvais exclamă: „Cît de măreaţă este chiar şi cea mai umilă frumuseţe a lumii acesteia!" În *Cîntarea soarelui*, Sfîntul Francisc găseşte dovezi ale bunătăţii divine pretutindeni — în razele soarelui, în eternul miracol al primăverii. El vede întreaga natură ca o revelaţie a divinităţii şi, ca atare, prevesteşte îndepărtarea de dualismul medieval bazat pe opoziţia trup-spirit. După o viaţă de asceză, el cere umil iertare fratelui său, trupul, pentru suferinţa pe care i-a pricinuit-o.

Cei doi mari scriitori italieni din veacul al XIV-lea, Petrarca şi Boccaccio, ne dezvăluie un conflict lăuntric asemănător. În tinereţea sa, Boccaccio scrie veselul, lumescul *Decameron*, desfătîndu-se cu redescoperirea literaturii clasice greco-romane. La bătrîneţe, dimpotrivă, reneagă *Decameronul* şi îşi lichidează biblioteca, fiindcă în ea erau prea multe cărţi păgîne. Poezia lui Petrarca este o ciudată îmbinare de cavalerism gotic şi forme romane antice renăscute; poetul se întreabă dacă e mai bine să scrie în latina clasică sau în italiana-i maternă; iar primele sale sonete, pline de rafinament, dedicate Laurei, contrastează cu *Secretul* de mai tîrziu — un dialog moralist cu spiritul Sfîntului Augustin.

Veacul al XIV-lea se află, deci, la confluenţa lumii medievale cu cea renascentistă. Retrospectiv, el reprezintă apogeul anumitor faţete ale medievalismului tîrziu; prospectiv, el anticipează multe dintre ideile Renaşterii. Prăbuşirea simbolismului medieval se observă în realismul sporit al picturii, iar deplasarea de interes de la lumea „cealaltă" spre cea pămîntească e vădită în afirmarea umanitarismului. Este important, totuşi, să distingem între realismul veacului al XIV-lea, în mare măsură rod al ideilor goticului tîrziu, şi echivalentul lui mai ştiinţific din veacul următor, ca şi între umanitarismul franciscan şi umanismul de orientare mai pronunţat clasică al Renaşterii.

REALISMUL MEDIEVAL TÎRZIU. Abstracţiunile scolasticii şi-au găsit un nou adversar în concretizările acelor filosofi ce îşi spuneau „nominalişti". Scolastica ajunsese, în faza ei tîrzie, tot mai mult un exerciţiu greoi de gimnastică logică, iar formele ei neglijau deseori lumea reală şi faptele necesare pentru a da substanţă gîndirii. Nominaliştii au răsturnat, pur şi simplu, procesele de gîndire scolastice cu susul în jos. Ei afirmau că noţiunile cu caracter general se obţin din gruparea obiectelor particulare, pe cînd scolasticii, pornind de la un postulat ipotetic sau de la o idee eternă platonică, derivau din acestea faptele lumii fenomenale. Ca să folosim chiar limbajul scolasticilor, aceştia raţionau *a priori*, iar nominaliştii *a posteriori;* scolasticii porneau de la premise *ante rem*, nominaliştii de la propoziţii *in re;* mai simplu, primii raţionau *înainte* de fenomen, ceilalţi *după* el. Diferenţa dintre cele două poziţii echivalează, aproximativ, cu diferenţa dintre gîndirea deductivă şi cea inductivă, aceasta din urmă ducînd la metoda experimentală folosită în ştiinţa modernă.

Demersul nominalist cîştigă teren, slăbind autoritarismul medieval, în cadrul căruia cuvîntul lui Aristotel şi al părinţilor bisericii era acceptat fără rezerve, şi iniţiază practica modernă de a găsi fapte prin observaţie directă. Lucrurile particulare devin mai importante decît formele universale. Acum, o plantă este o legumă sau o floare ce creşte într-o grădină, şi nu manifestarea unei idei universale apriorice de plantă, existentă în mintea lui Dumnezeu. Rodul acestei noi orientări intelectuale a fost un interes sporit pentru realitatea tangibilă, interes cu urmări însemnate în artă, ca şi în domeniul investigaţiei ştiinţifice. În secolul următor el va duce la reprezentarea figurilor într-un cadru natural, la redarea corpului cu precizie anatomică, la modelarea tridimensională a figurilor cu ajutorul luminii şi umbrei, şi la elaborarea legilor perspectivei liniare pentru efecte de prim plan şi de fundal.

Dacă în universităţi se dezbăteau sistemele logice contrare, călugării Sfîntului Francisc duceau mesajul lui oamenilor din oraşe şi sate. La aceştia, devoţiunea religioasă devenea o relaţie voluntară, spontană între om şi divinitate, nu o obligaţie impusă, un act întemeiat pe iubire, nu pe teamă. Franciscanii căutau să creeze o legătură reciprocă între orice om, indiferent de locul lui social, şi semenii lui — o deviere marcată de la organizarea pe verticală a societăţii feudale, în care oamenii erau legaţi de superiorii şi de inferiorii lor printr-o ierarhie autoritară, către relaţia etică orientată orizontal ce îl lega pe om de semenii săi. Pretutindeni şi în toate, Sfîntul Francisc vedea dovezi ale dragostei dumnezeieşti — de la florile şi roadele pămîntului pînă la norii şi vînturile cerului. Această concepţie va avea consecinţe însemnate pentru evoluţia artei. Păsările cărora le predica sfîntul, de pildă, erau cele pe care el le auzea cîntînd şi ciripind zi de zi, iar nu porumbelul simbolic al Sfîntului Duh sau vulturul apocaliptic al evanghelistului Ioan. Deşi această tendinţă spre natural putea fi deja detectată în sculpturile de la Chartres din veacul al XIII-lea, ca şi în alte părţi, ea a luat amploare în veacul al XIV-lea. Cîştigînd teren în defavoarea supranaturalului, această abordare a lumii naturale, bazată pe observaţie concretă şi nu pe speculaţie metafizică, a desprins artele vizuale din chinuitoarea problemă de a şti cum să reprezinte nevăzutul. Dragostea Sfîntului Francisc pentru semenii săi şi pentru făpturi simple, ierburi, copaci, care puteau fi redate aşa cum se văd în natură, a deschis căi noi de explorare artistică.

Sfîntul Francisc îşi transmitea mesajul prin parabole şi imagini simple, din viaţă, pe care toţi le puteau înţelege, iar Giotto a reuşit să le transpună în formă picturală. În acest climat realist propice, el găseşte echilibrul între concret şi abstract, între esenţa divină şi realitatea umană. Refuzînd să pună accentul pe simbolism, Giotto se îndepărtează de misticismul medieval şi redă, în picturile sale, situaţii omeneşti inteligibile. Pentru el, sfinţii nu sînt duhuri transcendentale, distante, ci fiinţe umane care pot simţi toate emoţiile obişnuite, de la bucurie pînă la deznădejde, la fel ca oamenii din oraşele italiene, atît de bine cunoscuţi lui. Acum, cînd nu mai trebuie să se ocupe în special de alegorii, putînd reda lumea lucrurilor şi fenomenelor aşa cum o vedea, pictorul deschide un nou făgaş în artă. Chiar şi contemporanii lui sesizau că Giotto face operă de pionierat. Şi totuşi, dacă îl lăudau pentru redarea veridică a naturii, laudele lor trebuie măsurate prin arta precedentă acelei epoci şi nu cu normele din veacul al XV-lea ori de mai tîrziu. Neîndoielnic, Giotto arată dragoste pentru natură ca atare, dar el nu o accentuează niciînd pînă într-atît, încît să-i diminueze interesul principal pentru om. Pe artist îl preocupa mai puţin natura în sine, cît înţelesul ei pentru viaţa personajelor sale.

Privind o pictură de Giotto, este bine să începem cu oamenii, păstrînd doar un interes secundar pentru natura ambiantă, căci operele lui sînt lucrate într-o perspectivă mai curînd psihologică decît liniară. Personajele par să-şi creeze propriul ambient prin atitudinile lor expresive şi prin dramatismul subiectului. Dacă pictura lui Giotto vădeşte o preocupare crescîndă pentru problemele spaţiului natural, acest spaţiu rămîne subordonat intenţiilor expresive ale artistului, iar folosirea culorii şi a degradeului asigură personajelor valori de adîncime şi volum ce le dau viaţă. Astfel, atît natura umană, cît şi natura propriu-zisă capătă o identitate intimă, distinctivă în arta lui Giotto.

UMANITARISMUL FRANCISCAN. De multă vreme Cluny schimbase caracterul monasticismului prin unirea vieţii călugăreşti cu structura feudală. Noua orientare a ordinului franciscan nu este cu nimic mai puţin revoluţionară. Sfîntul Francisc nu îi închide pe călugării săi în mănăstiri, ci îi trimite în lume, ca „pescari de oameni".

Ideea de sărăcie evanghelică, de umilință și de dragoste pentru omenire, exprimată prin conviețuirea și conlucrarea cu oamenii de rînd, a dus la o fuziune cu societatea și nu la o îndepărtare de ea. Franciscanii nu evitau atît lumea, cît preocupările lumești și, așa cum observă G. K. Chesterton, ceea ce adunase Sfîntul Benedict a împrăștiat Sfîntul Francisc. Cluniacii erau, în sensul propriu al termenului, un ordin monahal, disciplina lor impunînd o organizare ierarhică strictă. Prin contrast, franciscanii erau, în toate înțelesurile cuvîntului, o mișcare.

Intelectualismul glacial din universitățile medievale nu putea să nu se topească la căldura emoționalismului franciscan. Asceza și renunțarea de sine erau puțin atractive pentru o burghezie urbană tot mai prosperă. Eleganța matematică a arhitecturii gotice începe să facă loc unor tipuri de clădiri mai puțin solemne. Schemele liniare logice încă existente ale stilului pictural bizantin cedează în fața căldurii expresive a personajelor lui Giotto; chipurile vacue, stilizate ale sfinților bizantini pălesc în lumina gingășiei umane a unei guri zîmbitoare sau priviri înlăcrimate dintr-o pictură de Giotto. Sculptura formală, arhitectonică și modelele abstracte ale vitraliilor gotice sînt înlocuite cu picturi murale lucrate într-o manieră degajată, plină de culoare. În muzica sa, ca și în opera sa religioasă, Sfîntul Francisc apropie tradiția sacră de cea laică, iar în laude el îi îndeamnă pe oameni să cînte, dăruindu-le o muzică pe care o puteau simți în inimile lor, fără să trebuiască a o înțelege cerebral.

Cînd Dante spune că Giotto îl depășește în faimă pe Cimabue și cînd Boccaccio declară că Giotto a reînviat pictura după ce ea „se aflase în mormînt" timp de veacuri, contemporanii lui Giotto recunoșteau în arta lui prezența unui spirit nou și a unui stil nou. Acestea se vădesc și în *Decameronul*, în care cei zece orășeni satirizează moravurile și năravurile cavalerilor, stareților și călugărilor perioadei gotice, ca și modelul feudal învechit de care aceștia se cramponau. Și ele se

mai vădesc, de asemenea, în muzică. În Franța, Philippe de Vitry publică, pe la 1316, un tratat muzical intitulat *Ars nova*, „arta cea nouă", pe care el o opune „artei celei vechi", *ars antiqua*, din veacul al XIII-lea gotic. Noua mișcare, al cărei purtător de cuvînt era, mai ales prin promovarea entuziastă a noilor ritmuri laice, e considerată destul de importantă pentru a fi supusă criticii într-o severă bulă dată de papa Ioan al XXII-lea la Avignon în 1325.

Se simțea în aer un nou spirit de libertate, de eliberare din tradiție. Sfîntul Francisc deschisese un drum nou pe tărîm religios, iar Giotto, transpunînd viața sfîntului în imagini, evitase subiectele biblice tradiționale, cu tratarea lor stilizată la fel de tradițională. De fapt, el aborda o temă practic contemporană într-o manieră cu totul nouă. Subiecte provenind din tradiția iconografică — de pildă, *Ioachim întorcîndu-se la stînă* (fig. 169) și *Pietà* (*Jelirea*) — sînt tratate acum mult mai dramatic. În general, personajele lui Giotto se mișcă, în spațiul rezervat lor de pictor, cu mai multă suplețe decît înainte. Lumea artistului se caracterizează printr-o relație nouă, inteligibilă între om și semenii săi, între om și natură, între om și divinitate.

Reprezentările lui Iisus ca prunc în brațele Fecioarei încep să le înlocuiască pe cele de vîrstă matură, în slava cerească, folosite în perioada gotică, iar odată cu creșterea interesului pentru ciclul copilăriei lui Hristos capătă o tot mai mare însemnătate legendele privitoare la viața Mariei. Elementul emoțional al Patimilor este în bună măsură transmis prin compasiunea pentru Fecioară ca mamă îndurerată. Acest lucru este valabil pentru ciclul lui Giotto de la Padova, ca și pentru *Stabat mater dolorosa*, imnul compus de Jacopone da Todi. Introducerea limbii naționale în literatură, tratarea mai liberă a picturii murale, pătrunderea spiritului popular în muzică — toate arată că opera de artă se adresează acum unui public nou. Mai mult, una din afirmațiile lui Giotto ne

dezvăluie noua concepţie a artistului despre sine însuşi. Fiecare om, spune pictorul, „să-şi mîntuiască sufletul cum ştie mai bine. Eu unul am de gînd să slujesc pictura în felul meu, şi numai în măsura în care mă slujeşte şi ea, de dragul clipelor încîntătoare ce le dă în schimbul unei străduanii plăcute". Chiar şi ciuma neagră a avut unele urmări favorabile pentru artişti după epoca lui Giotto, căci maeştrii mai tineri îşi pot acum afirma independenţa, aducînd idei şi tehnici noi, cu mai puţine restricţii din partea breslelor conservatoare.

Ceea ce ne apare ca un interes renăscut pentru antichitatea clasică începe să se vadă, să se audă şi să se citească în operele artiştilor şi scriitorilor din veacul al XIV-lea. Panourile de amvon create de Niccolo Pisano ne arată influenţa clasicismului roman al unor reliefuri narative de felul Columnei lui Traian (fig. 84, 85). Fiul lui Niccolo, Giovanni, în ciuda orientării gotice a operei sale, aşază vechi sarcofage romane alături de piese contemporane în galeria cimitirului — Campo Santo — din Pisa. Poetul roman Vergiliu apare la loc de seamă în *Divina Comedie*. Toate aceste fenomene pot fi totuşi explicate mult mai logic drept continuarea unei tradiţii care, în fond, nu s-a stins niciodată. Dacă sculptura lui Niccolo se plasează cronologic după un grup de lucrări gotice franceze, ea pare însă, neîndoios, mai apropiată de arta Romei antice decît de cea gotică. Dar cum sculpturi romane se găseau pretutindeni în Italia, ele nu puteau scăpa vederii nici unui sculptor italian. Oricît de simplă ar părea, explicaţia este geografică mai curînd decît cronologică sau istorică. Italia centrală se află mai aproape de Roma decît de nordul Franţei. Pentru Dante, care scria un poem epic, modelul evident era *Eneida*, care nu încetase nicicînd a fi citită. Dacă remarcăm o anumită conştiinţă sporită a clasicului în operele lui Dante şi ale contemporanilor săi, ea trebuie privită, din punctul de vedere al secolului al XIV-lea, ca o continuare a unei tradiţii culturale mai curînd decît ca o renaştere a

clasicismului. Influenţa autorilor clasici şi a artei clasice nu a fost deloc atît de neglijată ori inexistentă cum au presupus mulţi istorici. Vergiliu, Cicero şi unele scrieri ale lui Aristotel erau tot atît de citite în evul mediu ca în veacurile XIV şi XV.

Aceasta nu însemnează să negăm faptul că un nou spirit de curiozitate stimulează căutarea, iniţiată de Petrarca şi Boccaccio în bibliotecile mănăstireşti, a unor manuscrise de alţi autori greci şi romani decît cei ce aveau aprobarea sacră a tradiţiei ecleziastice. Această căutare era însoţită de descoperirea la Roma a unor sculpturi antice de mult timp îngropate şi de studiul metodelor de construcţie romane. Chiar dacă, cu mult fast clasic, Petrarca a fost încununat, la Roma, cu lauri — acel străvechi simbol de faimă nepieritoare — şi chiar dacă el şi-a scris Triumfurile cu gîndul la arcul de triumf roman, e îndoielnic că el, ori Dante, ori Boccaccio au făcut altceva decît să aducă lumea antică puţin mai aproape de epoca lor. Cu siguranţă că ei nu admirau antichitatea păgînă în sine, aşa cum o vor face florentinii în veacul al XV-lea. Chiar dacă Giotto a stat un timp la Roma, spiritul de bucurie umanistă ce îi străbate opera e mult mai aproape de noua concepţie franciscană şi de neîntrerupta tradiţie romană a reliefului şi a frescei decît de o reconsiderare conştientă a culturii clasice ca atare. Este necesar deci să disociem spontanul umanitarism franciscan din secolul al XIV-lea de reînvierea mai deliberată a antichităţii ce va caracteriza evoluţia umanismului florentin în veacul al XV-lea şi a celui roman la începutul veacului al XVI-lea.

Conflictul dominant din secolul al XIV-lea, între idei contrare, între factorii de progres şi cei de regres, a primit mai multe denumiri: postgotic, proto-Renaştere, pre-Renaştere. Dar orice perioadă care cuprinde numele magice ale Sfîntului Francisc, Dante, Petrarca, Boccaccio, Giotto şi Simone Martini şi care vădeşte un asemenea grad înalt de originalitate şi creativitate poate

prea bine fi de-sine-stătătoare şi nu postludiul ori preludiul alteia. Prin stil, ca şi prin idei, ea este într-adevăr Renaşterea timpurie.

CRONOLOGIE / Italia la sfirşitul secolului al XIII-lea şi începutul secolului al XIV-lea

Istorie generală

1140	Încep luptele dintre guelfi şi ghibelini
1182— 1226	Sf. Francisc din Assisi; în 1210 fundează ordinul franciscan (confirmat de papă în 1223); în 1225 scrie *Cîntarea soarelui;* canonizat în 1228
1198— 1216	Inocenţiu al II-lea, papă; biserica atinge apogeul puterii
1228— 1253	Se construieşte bazilica S. Francesco la Assisi
1229	Prima *Viaţă a Sf. Francisc* de Tommaso da Celano
1247	A doua *Viaţă a Sf. Francisc* de Tommaso da Celano
1252— 1273	Marele interregn
c.1260	Niccolo Pisano termină amvonul Baptisteriului din Pisa
1262	*Viaţa Sf. Francisc* de Bonaventura
1278— 1283	Giovanni di Simone construieşte cimitirul din Pisa (Camposanto)
c.1296— 1300	La Assisi se pictează frescele cu scene din viaţa Sfîntului Francisc
c.1305— 1309	Giotto pictează fresce cu scene din viaţa Fecioarei, la Padova
1308— 1311	Duccio pictează altarul *Maestà* la catedrala din Siena
1309— 1376	Papalitatea la Avignon
1310	La Florenţa iau fiinţă primele *Compagnie dei Laudesi*
1314— 1321	Dante Alighieri scrie *Divina Comedie*
1316	*Ars nova*, tratat muzical de Philippe de Vitry
c.1320	Giotto pictează frescele capelei Bardi la S. Croce, Florenţa
1322	*Floricelele Sf. Francisc*
1330— 1339	Andrea Pisano toarnă în bronz uşile Baptisteriului din Florenţa
c.1334	Andrea Pisano şi Giotto colaborează la sculptura Campanilei din Florenţa
1348	Ciuma neagră bîntuie în Europa
1348— 1352	Boccaccio scrie *Decameronul*
c.1350	Traini pictează *Triumful morţii* în cimitirul din Pisa

c.1354	Petrarca scrie *Triumful morţii*
1378— 1417	Marea schismă între papii rivali

Filosofi

c.1214— 1294	Roger Bacon, călugăr franciscan şi om de ştiinţă
c.1225— 1274	Toma d'Aquino, filosof scolastic
c.1270— 1347	William of Occam, călugăr franciscan şi filosof nominalist

Pictori

1240—c.1302	Giovanni Cimabue
c.1255— 1319	Duccio di Buoninsegna
c.1266— 1336	Giotto di Bondone
c.1285— 1344	Simone Martini
1305— 1348	Pietro Lorenzetti, activ
1321— 1363	Francesco Traini, activ
1323— 1348	Ambrogio Lorenzetti, activ

Sculptori

c.1205— 1278	Niccolo (d'Apulia) Pisano
c.1250— 1317	Giovanni Pisano
c.1270— 1349	Andrea Pisano

Scriitori

1265— 1321	Dante Alighieri
1304— 1374	Francesco Petrarca
1312— 1353	Giovanni Boccaccio

Muzicieni

c.1200—c.1255	Tommaso da Celano
1306	Moare Jacopone da Todi
1291— 1361	Philippe de Vitry
1325— 1397	Francesco Landini, organist şi compozitor florentin

10. Stilul Renaşterii florentine

FLORENŢA, SECOLUL AL XV-LEA

Sărbătorile pline de culoare îi bucurau pe toţi florentinii, dar ziua de 25 martie 1436 a reprezentat un moment special, care va rămîne mult timp în amintirea acestor oameni prosperi şi petrecăreţi. Consacrarea proaspăt terminatei catedrale din Florenţa (fig. 170) a strîns laolaltă un număr fără precedent de înalte feţe bisericeşti, demnitari şi diplomaţi, în suitele cărora se aflau artişti, scriitori şi muzicieni cu faimă. Papa Eugeniu al IV-lea, purtînd veşminte albe şi tripla tiară, asistat de 7 cardinali în mantii roşu-aprins şi nu mai puţin de 37 episcopi şi arhiepiscopi în purpuriu, a străbătut în cortegiu triumfal străzile bogat împodobite, însoţit de dregătorii oraşu'ui şi de şefii breslelor şi corporaţiilor, cu gărzile lor de onoare.

În mod destul de potrivit, catedralei i s-a spus Santa Maria del Fiore („Sfînta Maria a Florii"), căci Florenţa (numele derivă din *flora*) era într-adevăr un oraş al florilor. 25 martie era şi sărbătoarea Bunăvestirii, începutul vieţii noi cu nouă luni înainte de naşterea lui Hristos, şi atît Bunavestire, cît şi Naşterea Domnului erau teme favorite ale pictorilor florentini.

Ochii şi cugetul tuturor locuitorilor se îndreptau în acea zi spre impozanta cupolă ce încununează careul catedralei, dînd oraşului profilul său 314

caracteristic. Deşi începută către sfîrşitul veacului al XIII-lea, construcţia lîncezise fiindcă nici un arhitect nu avea priceperea necesară pentru a acoperi cu o cupolă enormul spaţiu octogonal, lat de aproape 43 m. Totuşi Filippo Brunelleschi, după ce studiase Panteonul şi alte monumente antice din Roma, s-a înapoiat şi a întreprins uriaşa sarcină încheiată acum. Pornind de la un nivel aflat cu aproape 55 m deasupra solului, el a ridicat, din unghiurile octogonului de bază, opt nervuri masive spre un punct cu 30 m mai înalt, unde ele convergeau la baza unei lanterne. Ascunzîndu-le vederii din afară, el a adăugat cîte două nervuri mai mici, radiale, între cele principale (24, deci, în total), realizînd astfel carcasa interioară. Întărindu-le cu grinzi de lemn şi cu ancore metalice în punctele de maximă solicitare, Brunelleschi şi-a asigurat susţinerea necesară pentru zidăria calotei interioare şi a celei exterioare. Construcţia este, de fapt, un dom gotic cu opt feţe curbe. Ascunzînd însă elementele funcţionale şi creînd o siluetă exterioară lisă, Brunelleschi face trecerea spre arhitectura Renaşterii.

În faţa catedralei se află vechiul Baptisteriu romanic (fig. 70, dreapta jos), în care noul stil renascentist pătrunsese prin uşile de bronz aurit ale lui Ghiberti. Frumoasele uşi de nord fuseseră deja instalate, iar sculptorul se pregătea să le termine pe cele de răsărit, pe care Michelangelo le va lăuda mai tîrziu ca demne de a fi „porţile Paradisului". Printre cei care, în diferite perioade, l-au ajutat să toarne aceste uşi în atelierul său, se află arhitectul Michelozzo, sculptorul Donatello, pictorii Paolo Uccello şi Benozzo Gozzoli. Concomitent, Donatello lucra la mai multe statui de profeţi pentru nişele de la exteriorul catedralei şi al campanilei — cunoscută ca „Turnul lui Giotto".

În anturajul papei Eugeniu se găseau cîţiva dintre principalii umanişti florentini, printre ei şi artistul-savant Leone Battista Alberti, care tocmai terminase lucrarea sa *Despre pictură* şi lucra la 315 influentul său tratat *Despre arhitectură*. La înde-

mînă pentru a asigura fondul muzical al sărbătoririi fusese adus corul papal, printre ai cărui membri se număra cel mai de seamă muzician din generaţia sa, Guillaume Dufay — autor al motetului comemorativ pentru consacrare. Se crede că marea misă a fost compusă de Antonio Squarcialupi, organistul catedralei şi profesor particular de muzică al familiei Medici. Potrivit unui martor ocular, splendidul cortegiu pontifical era precedat de o amplă orchestră de suflători, „fiecare din ei purtîndu-şi instrumentul în mîini, şi toţi îmbrăcaţi în veşminte fastuoase din stofă cu fir de aur". După ei veneau corurile combinate, care „cîntau uneori în armonii atît de frumoase, încît ascultătorilor li se părea că aceste cîntece vin chiar de la îngeri".

Cetăţenii pitoresc îmbrăcaţi ai prosperului oraş toscan erau înşiruiţi pe străzi spre a vedea măreţul cortegiu, ori se înghesuiau în vasta navă a catedralei. Spre deosebire de ţările nordice, aici viaţa orăşenească se maturizase. Într-o vreme cînd mulţi aristocraţi feudali încă locuiau în castelele lor reci şi umede, asemănătoare unor fortăreţe, familiile patricienilor florentini trăiau într-un stil ce ar fi putut fi invidiat de regi. Partea muncitoare a populaţiei aparţinea diferitelor bresle şi altor organizaţii profesionale, mai importante printre acestea fiind cele ale dărăcitorilor, ţesătorilor şi vopsitorilor de lînă şi mătase pentru vestita industrie textilă florentină. Veneau la rînd, ca însemnătate, lucrătorii în metal şi pietrarii, precum şi alţii, pînă la măcelari şi brutari. Conducătorii principalelor bresle erau cetăţeni influenţi, dintre care se alegeau membrii Signoriei (consiliul orăşenesc). Tot din rîndurile lor s-au format familiile de mari negustori şi de bancheri.

Cea mai renumită dintre acestea era familia Medici, al cărui şef în epoca respectivă era Cosimo. Printr-o combinaţie de perspicacitate şi iscusinţă financiară în mînuirea marii sale avuţii, Cosimo a ajuns să domine în consiliul orăşenesc. Cunoscînd pasiunea pentru egalitate a concetăţenilor săi, el n-a adoptat nici un titlu sau semn

exterior de putere, ci s-a mulţumit să fie un conducător politic blajin, care cîrmuia din culise cu sprijinul breslelor şi corporaţiilor. Acestea ştiau că o cîrmuire stabilă şi relaţii paşnice cu vecinii erau cele mai bune garanţii ale prosperităţii lor. Familia Medici făcea de asemenea operaţii bancare pentru papă, primind ca depuneri fonduri bisericeşti din Anglia, Franţa şi Flandra, iar prin filialele din Londra, Lyon şi Anvers împrumuta bani cu dobînzi enorme unor şefi de stat străini. Folosind veniturile papale, cumpăra lînă engleză, pe care o prelucra în Ţările de Jos, după care o aducea la Florenţa spre a fi ţesută în postavuri fine, pe care le exporta cu cîştig bun. Cosimo a făcut din florin moneda europeană cea mai solidă. Dar puterea politică şi marea finanţă nu erau singurele domenii de interes pentru acest ambiţios bancher.

Celelalte aspecte ale activităţii lui Cosimo sînt neobişnuite pentru un negustor-capitalist din Renaştere. Mare admirator al lui Platon, el a devenit unul dintre fondatorii Academiei neoplatonice — o instituţie cu uriaşă influenţă intelectuală. Din toate colţurile Europei unde ajungeau interesele lui, el comanda opere de artă, iar acasă a adunat o bibliotecă de manuscrise rare, pentru a fi studiate şi traduse de cărturari. Prin generozitatea lui Cosimo, un grup de călugări dominicani tocmai se mutaseră în mănăstirea San Marco, reclădită pentru ei de arhitectul său personal, Michelozzo. Printre călugări se număra şi Fra Angelico, pe care Cosimo îl îndemna să decoreze zidurile mănăstirii cu celebrele sale fresce. Masaccio, unul din cei mai originali pictori ai vremii, murise de şase ani, dar Filippo Lippi, viitorul magistru al lui Botticelli, era în plină activitate şi aştepta comenzile lui Cosimo. Urmînd sfatul lui Donatello, Cosimo colecţiona statui antice, aşezîndu-le în grădinile sale, şi încuraja tineri sculptori să lucreze acolo. Înţelegem astfel de ce Signoria i-a acordat postum titlul de *Pater patriae*, „Părinte al patriei".

Cu prilejul diverselor solemnităţi — consacrări, încoronări — se obişnuia să se cînte un motet compus special pentru respectiva ceremonie. Dufay, un muzician format în tradiţia franco-burgundă, era membru al corului papal din 1428 şi compusese motete ocazionale pentru ceremoniile legate de încheierea păcii între papa Eugeniu şi împăratul Sigismund în 1433. Motetul, care nu face parte din muzica liturgică normală, se pretează scopurilor unei lucrări ocazionale, compusă pentru o anumită ceremonie pe un text cu aluzii pertinente. În cazul de faţă textul începe cu cuvintele *Nuper rosarum flores ex dono pontificis* („Floare de trandafiri, dar al pontifului"). Catedrala este denumită „cel mai încăpător lăcaş", iar cupola lui Brunelleschi este lăudată ca „mare realizare", o „minune a artei". În chip cuvenit, textul se încheie cu o rugăciune adresată Fecioarei Maria din partea locuitorilor Florenţei: „O Fecioară, preaslăvită Fecioară, credincioşii tăi florentini te imploră ca acela care se roagă... să merite a primi bunăvoinţa ta..." Cum asemenea motete erau compuse pentru ocazii oficiale, stilul lor ţine mai mult de practica tradiţională decît de experimentare. Aşadar Dufay şi-a realizat structura formală pe baza severelor principii izoritmice elaborate de compozitorii francezi din veacul al XIV-lea. O asemenea metodă este condusă de anumite reguli de logică muzicală, iar formele se compun din părţi unificate printr-o identitate de relaţii ritmice, nu însă şi, în mod necesar, de structuri melodice. Această muzică nu era niciodată menită, în principal, să încînte auzul sau să stîrnească emoţii, ci să reflecte armoniile ascunse ale universului şi astfel să constituie o ofrandă demnă de Creator. În concepţia lui Dufay, totuşi, universul nu e o simplă alcătuire, ci e populat cu melodii frumoase, cu armonii calde şi cu o diversitate de forme ritmice.

Această scenă a consacrării catedralei din Florenţa a fost deseori evocată, atît de cei care au văzut-o, cît şi de istorici mai tîrziu, ca semnificînd începutul unei ere noi. Se simţea, desigur,

un nou suflu în aer, dar totodată era mai limpede ca oricînd că nu s-a produs o ruptură hotărîtă cu trecutul medieval. Catedrala însăşi era în stilul gotic tîrziu; cupola lui Brunelleschi a fost clădită cu metode de boltire gotice; iar motetul izoritmic al lui Dufay constituia o formă muzicală a goticului tîrziu. Totuşi goticul italian nu a avut niciodată verticalitatea dinamică sau vigoarea avîntată a echivalentului său nordic. Cupola lui Brunelleschi era, desigur, prima de asemenea dimensiuni construită după epoca antică, dar cupole mai mici plasate peste careu nu erau un lucru rar în Toscana. Dacă însă, sub aspectul construcţiei, cupola lui Brunelleschi se încadrează în gotic, accentul se pune acum pe linii mai fluente şi pe forma atrăgătoare, graţioasă a exteriorului. Motetul lui Dufay vădeşte şi el o creştere a ponderii elementului laic în muzica religioasă, compozitorul fiind, pe cît se pare, mult mai puţin interesat să creeze un cadru pios pentru text decît să asigure o deplină concordanţă între raporturile matematice şi structura muzicală. Dacă o asemenea gimnastică mentală era de domeniul goticului tîrziu, simţul italian pentru conturul melodic, accentul sporit pus pe măsura binară, de origine laică, atenuarea notelor de pasaj disonante şi flexibilitatea texturii contrapunctice sînt toate orientări spre Renaştere. Aportul special al lui Dufay constă în îmbinarea structurii de bază austere a unei asemenea compoziţii cu o subtilă conducere a vocilor şi cu acea fluenţă a sunetului care să facă din ea o încîntare pentru ureche, ca şi pentru suflet.

CAPELA PAZZI ŞI PALATUL MEDICI-RICCARDI

Oricît de impunătoare ar fi imensa cupolă a catedralei din Florenţa, noul spirit arhitectural poate fi mai uşor sesizat într-o altă construcţie, mai mică, a lui Brunelleschi: capela Pazzi (fig. 172). Aici, fiind vorba de o clădire de proporţii mici,

 arhitectul putea acorda toată atenţia sa planului,

fără a fi absorbit de probleme de construcţie complexe (fig. 173). Roadele studiilor sale asupra vechilor clădiri romane sînt mai vădite, iar ruptura cu tradiţia gotică e totală. Spaţierea armonioasă a coloanelor porticului, tratarea zidurilor ca suprafeţe plane şi echilibrul deplin al elementelor orizontale şi verticale fac din această creaţie a lui Brunelleschi prototipul stilului arhitectonic renascentist. Antablamentul ne dă şi alte dovezi privind influenţa clasică. Arcul provine direct de la sarcofagele romane antice, iar eleganta sculptură a capitelurilor corintice, a pilaştrilor în stil compozit şi alte detalii ne dezvăluie pregătirea iniţială a lui Brunelleschi ca argintar, ca şi studiile lui asupra unor modele romane autentice.

Interiorul justifică faţada şi dovedeşte o preocupare de tip clasic roman pentru structurarea logică a spaţiului (fig. 174). Lipsiţi de caracterul tainic, nedefinit al edificiilor gotice, pereţii dau o impresie de prospeţime şi calm. Cadre de piatră închisă la culoare împart suprafeţele în forme geometrice uşor asimilate de privire. Misteriosul şi indefinitul sînt înlocuite cu claritatea geometrică. Încăperea dreptunghiulară este acoperită cu bolţi cilindrice transversale, cu o calotă joasă pe pandantivi plasaţi deasupra punctului de intersecţie. Cu o anumită ezitare, desigur, acest interior indică o nouă concepţie spaţială, fără însă a-i sesiza deplin consecinţele. Simplitatea netă a planului face din capela Pazzi un model de mare influenţă în toată perioada Renaşterii, iar unitatea structurii ei centralizate sub o cupolă a furnizat punctul de plecare pentru construcţiile bisericeşti ale lui Alberti, Bramante şi Michelangelo. Se spune că, atunci cînd Cosimo de' Medici s-a hotărît să-şi clădească o reşedinţă nouă, el a respins planul unui palat propus de Brunelleschi, cu observaţia că invidia e o buruiană ce nu trebuie udată. Pentru palatul Medici-Riccardi (fig. 175) Cosimo a preferat un proiect mai puţin ambiţios, propus de elevul lui Brunelleschi, Michelozzo. (Palatul poartă două nume deoarece spre sfîrşitul veacului al XVII-lea a fost cumpărat de familia Riccardi.)

Odată începute lucrările, s-a văzut că palatul va fi o clădire masivă, perfect potrivită gustului unui om cu starea lui Cosimo. Tipologic, asemenea edificii erau de fapt o continuare, mai curînd decît o reînviere, a casei orăşeneşti romane cu mai multe caturi şi apartamente. Aici predominanţa masei solide asupra spaţiului rezervat pentru ferestre, plus zidăria pronunţat rustică a primului nivel (multe pietre ies în afară cu zeci de centimetri) conferă ceva din aspectul ameninţător al unei fortăreţe medievale. Dar pe măsură ce privirea urcă, catul al doilea şi, apoi, al treilea au o înfăţişare din ce în ce mai rafinată. Accentul pus pe orizontale — vizibil în mulurile ce despart cele trei caturi şi în cornişa îndrăzneţ proiectată în afară de la nivelul acoperişului — este cu totul nemedieval. O aluzie clasică se poate observa în arcele semicirculare ale ferestrelor (frontoanele celor de la parter sînt un adaos ulterior). Detalii de felul colonetelor din ferestrele caturilor de sus, ca şi modelul cu ove şi tonge şi denticulii ce apar în friza cornişei sînt categoric în stil renascentist.

Simţul de austeritate al lui Cosimo s-a oprit la exteriorul palatului; înăuntru, totul era la scară princiară. Cu frescele lui Benozzo Gozzoli şi un panou de altar de Filippo Lippi ca decoraţii în capela din catul de mijloc, cu tablouri de Uccello şi Botticelli pe pereţii saloanelor, cu bronzuri antice şi contemporane şi cu statui de marmură în curte şi în grădini, cu colecţii de monede, camee şi intaglii, antice şi medievale, în diferite cabinete, cu vase şi figurine de metal preţios pe mese, cu o bibliotecă avînd manuscrise nepreţuite — inclusiv operele lui Dante, Petrarca şi Boccaccio —, palatul Medici-Riccardi era, de fapt, unul din primele şi cele mai bogate muzee ale Europei.

SCULPTURA

În anul 1401 Signoria Florenţei, împreună cu corporaţia negustorilor, ţinuse un concurs pentru a

 stabili cui să i se dea contractul pentru turnarea

canaturilor portalului de nord al Baptisteriului. Ca și în cazul celor anterioare, create de Andrea Pisano, ele urmau să fie din bronz, iar scenele trebuiau cuprinse într-un cadru cvadrilobat. Tema propusă la concurs era jertfirea lui Isac. Vreo șase sculptori au fost chemați să aducă modele, printre ei Brunelleschi și Lorenzo Ghiberti. Aceștia din urmă erau, amîndoi, de douăzeci și ceva de ani, meșteșugari pricepuți și membri de seamă ai breslei giuvaergiilor. Comparînd însă lucrările lor, observăm multe diferențe semnificative de concepție și de tehnică (fig. 176, 177). Lucrarea lui Brunelleschi trădează influența verticalității gotice prin compoziția ei pe trei planuri ascendente; compoziția lui Ghiberti este practic orizontală, iar cele două scene sînt separate printr-un munte „à la Giotto". Panoul lui Brunelleschi e aglomerat, figurile tinzînd să iasă din cadru; cel al lui Ghiberti este degajat, toate figurile și detaliile convergînd spre un centru de interes situat în dreapta sus, unde se află capetele personajelor principale. Brunelleschi accentuează tensiunea dramatică: Avram îl ține de gît pe Isac, care țipă de spaimă, iar îngerul îi oprește mîna în ultima clipă; Ghiberti sacrifică intensitatea scenei pentru echilibru și eleganță decorativă. Brunelleschi redă trupul lui Isac fără grație, cu angularitate gotică; Ghiberti îl modelează cu netezimea și grația impersonală ale unei statui antice. (Comentariile lui Ghiberti menționează descoperirea, lîngă Florența, a unui tors de statuie clasică antică, luat de artist ca model pentru Isac.) În sfîrșit, Brunelleschi și-a turnat panourile separat, montîndu-le apoi pe o placă de bronz; Ghiberti, cu mai multă iscusință tehnică, a turnat totul dintr-odată. Decizia în favoarea lui Ghiberti ne arată cum bătea vîntul estetic în 1401. Ulterior Ghiberti a început să lucreze cele 20 de scene de pe canaturile de nord — care îi vor lua cea mai mare parte din timp în următorii 24 de ani —, iar Brunelleschi, însoțit de prietenul său Donatello, a plecat la Roma ca să studieze arhitectura.

Imediat după instalarea canaturilor la portalul de nord, Ghiberti a fost angajat — de data aceasta fără concurs — pentru execuția altei lucrări. Celebrele canaturi de est, la care a lucrat din 1425 pînă în 1452, își au povestea lor. Cvadrilobii gotici erau demodați acum și, dacă portalul de nord fusese conceput mai ales sub aspect funcțional, cel de răsărit servea în principal ca un cadru potrivit pentru decorație. Aici notăm chiar o anumită abatere de la tehnica cerută de tridimensionalitatea sculpturii în relief, fiind vorba de un fel de tablouri pictate în bronz aurit. Ghiberti folosește o perspectivă îndrăzneață, cu mult avansată față de pictura epocii, iar unele figuri, cum sînt cele din panoul central al canatului stîng, se detașează atît de puternic încît par a fi aproape în *ronde bosse*. În scena cu Adam și Eva din partea de sus a canatului stîng (fig. 178), Ghiberti folosește trei registre de adîncime: relieful înalt din prim plan este folosit pentru a reda facerea lui Adam (stînga) și a Evei (centru), ca și Izgonirea din rai (dreapta) la timpul prezent; trecutul imediat apare în relieful mijlociu din planul intermediar, cu Grădina raiului; iar în basorelieful din fundal, Dumnezeu și ceata îngerească ce îl însoțește par să se dizolve în aerul rar al trecutului îndepărtat.

De ambele părți ale panourilor sale picturale, Ghiberti a plasat o serie de figurine alternînd cu capete ce amintesc de busturile romane. Profeții evrei de pe laturile exterioare fac pereche cu sibile păgîne — toate aceste personaje fiind considerate ca prevestind venirea lui Hristos. Figura de lîngă al doilea panou de sus al canatului drept e cea a biblicului Samson, dar poza și musculatura lui sînt ale unui Hercule elenistic. În *Comentariile* sale, Ghiberti arată cum s-a străduit să imite natura în felul vechilor greci atunci cînd a creat fauna și flora de pe aceste canaturi. Migala și rafinamentul artistic dovedite de el aici, ca și alte detalii, fac din canaturile de răsărit un punct culminant în meșteșugul turnării în metal. Așa cum am arătat, Ghiberti făcea parte din breasla giu-

 vaergiilor, iar influența acesteia se simte în multe

aspecte ale artei florentine. Ea apare nu numai în asemenea canaturi sculptate, ci şi în amvoane, lambriuri, pervazuri, coloane, pilaştri, cornişe, toate fiind lucrate ca o profuziune de detalii fine şi cu o aplecare plină de dragoste.

Personalitatea şi cariera lui Donatello contrastează puternic cu ale lui Ghiberti. Om cu fire aprigă şi imaginaţie avîntată, Donatello dispreţuia detaliul migălos ce apropia lucrările lui Ghiberti de orfevrărie. Sculptura lui are o măreţie frustă ce face ca opera lui Ghiberti să ne apară preţioasă. Pe cînd Ghiberti studia mostre locale de sculptură veche şi citea tratatele lui Vitruviu, Donatello plecase la Roma cu Brunelleschi spre a vedea cele mai reuşite exemplare rămase din statuaria clasică. Dacă Ghiberti este un specialist în bronz, Donatello se simte la îndemînă cu toate materialele — marmură, lemn, teracotă pictată, bronz aurit; cu toate tehnicile — relief şi *ronde-bosse*, scară mică şi dimensiuni eroice, decoraţie arhitectonică şi figură independentă; şi cu toate subiectele — sacre şi laice, scenă istorică şi portret. Ghiberti avea un singur stil, Donatello mai multe. Forţa de expresie epică, energia enormă, vehemenţa şi impetuozitatea fac din el sculptorul reprezentativ al perioadei şi premergătorul imediat al lui Michelangelo.

Lo Zuccone („Pleşuvul") (fig. 179) face parte dintr-o serie de statui în marmură sculptate de Donatello pentru catedrala din Florenţa şi campanila ei în 1424. Menită a fi pusă într-o nişă de la catul al doilea al campanilei, ea trebuia să fie văzută la aproape 17 metri deasupra solului. Draperia cu falduri accentuate şi liniile feţei sînt deci în concordanţă cu acest unghi de vedere şi iluminare. Prin înfăţişarea ciolănoasă a corpului masiv, prin musculatura puternică a braţelor, prin gestul convulsiv al încheieturii mîinii drepte, prin tensiunea grumazului şi intensitatea feţei, Donatello a căutat să creeze un personaj de mare forţă expresivă mai curînd decît o figură atrăgătoare. Reprezentînd un profet din Vechiul Testament (Habacuc sau Ieremia), personajul vădeşte mult foc 324 interior şi teamă de Dumnezeu şi ne sugerează un vizionar capabil să postească în pustiu, să trăiască singur pe un pisc de munte sau să predice, din nişa sa, mulţimii nepăsătoare, îndemnînd-o la pocăinţă. Influenţa clasică se remarcă în draperie (o adaptare a togii), în trăsăturile aspre şi capul pleşuv, amintindu-ne de portretele realiste din epoca romană. În *Lo Zuccone* Donatello ne-a dat un exemplar unic de individualitate puternică, nu un tip iconografic tradiţional. Porecla dată statuii de florentini arată că ea a fost acceptată ca atare.

În bronzul său *David* (fig. 180), Donatello recurge la o manieră mai lirică. Ca figură menită a fi văzută din toate unghiurile, *David* este categoric o abatere de la tradiţia gotică a sculpturilor în nişe şi a decoraţiei arhitectonice; iar ca prim nud de bronz în mărime naturală lucrat în *ronde bosse*, el marchează reînvierea nudului clasic. David stă singur, cu atitudinea sigură de sine a învingătorului, deasupra învinsului, ţinînd spada în mîna dreaptă şi o piatră în cea stîngă. Un element de culoare locală îl dă pălăria de păstor toscan; ea aruncă o umbră marcată asupra chipului imberb, cu trăsături delicate şi accentuează liniile oarecum sfielnice ale corpului adolescentin. Extrema cealaltă a gamei emoţionale la Donatello o vedem în spectrala *Maria Magdalena căindu-se*. Figura emaciată, cadaverică, stătea în Baptisteriul florentin ca pentru a aminti participanţilor la ceremonia botezului de păcatul originar care se spală astfel şi de omniprezenţa morţii printre cei vii.

O cu totul altă atitudine găsim în operele generaţiei următoare, ai cărei reprezentanţi de frunte sînt Antonio Pollaiuolo şi Verrocchio. Opera lui Pollaiuolo e dominată de curiozitate ştiinţifică, mai ales în privinţa corpului omenesc. (Se ştie că artistul a disecat cadavre pentru a putea cerceta direct alcătuirea musculară şi osoasă.) Făcîndu-şi ucenicia, alături de fraţii săi, în atelierul de giuvaergiu al tatălui lor, el s-a specializat în figuri muşchiuloase, ca cele din bronzul *Hercule luptînd cu Anteu* (fig. 181), din care a realizat atît o 325 versiune pictată, cît şi una sculpturală. Legendele

despre eroul mitologic erau subiecte excelente, permiţînd artistului să sublinieze musculatura figurii bărbăteşti în acţiune. În acest caz Hercule îşi învinge adversarul, gigantul libian Anteu, ridicîndu-l de pe solul în care îşi găsea sursa puterii; Anteu se zbate cu desperare să scape de strînsoarea lui Hercule. Observaţi încordarea picioarelor lui Hercule, care susţin greutatea ambelor figuri. Pollaiuolo a pictat şi o serie de tablouri cu Muncile lui Hercule. Ca şi bronzurile sale, acestea sînt studii asupra încordării musculare, pline de forţă atletică deloc atenuată prin mlădiere graţioasă.

Verrocchio, contemporan cu Pollaiuolo, era sculptorul oficial al familiei Medici. Pentru această puternică şi fecundă familie el realiza tot felul de lucrări, de la trofee de turnir şi accesorii de paradă pînă la portrete şi morminte.

Verrocchio, la fel ca Antonio Pollaiuolo, era şi pictor într-o vreme cînd sculptura ţinea capul de afiş în privinţa experimentelor cu perspectiva, cu anatomia, cu jocul luminii şi umbrei. Spre deosebire de orientarea clasică a lui Ghiberti şi Donatello, Pollaiuolo şi Verrocchio vădeau o înclinaţie pronunţat ştiinţifică. Leonardo da Vinci şi-a făcut ucenicia în atelierul lui Verrocchio. El e cel care a împins mai departe nepotolita curiozitate ştiinţifică a magistrului său, pe cînd Michelangelo, sub imboldul artei lui Donatello, a dus idealul umanist către secolul următor.

PICTURA

Alături de Brunelleschi şi Donatello, al treilea membru al triumviratului de inovatori de la începutul veacului al XV-lea este Masaccio, singurul născut în acest veac. Importanţa seriei sale de fresce din capela Brancacci a bisericii Santa Maria del Carmine cu greu ar putea fi exagerată. În *Izgonirea din grădina raiului* (fig. 182) el alege unul dintre puţinele subiecte ale iconografiei tradiţionale în care corpul uman nud putea fi redat

în biserici fără a stîrni obiecţii ecleziastice. Amplasînd sursa de lumină pe diagonală în dreapta şi orientînd cele două figuri — Adam şi Eva — către ea, Masaccio le-a putut reprezenta ca avînd umbre naturale. Mai mult, înconjurîndu-şi figurile cu lumină şi aer, corelîndu-le cu spaţiul ambiant şi modelîndu-le sculptural în lumini şi umbre, astfel ca ele să ne apară ca în *ronde bosse*, cu toată greutatea şi volumul formelor vii, Masaccio realizează una din marile inovaţii ale picturii: *perspectiva aeriană*. Şi apoi Masaccio era perfect conştient de dramatismul situaţiei. Întregul impact al primei crize morale încercate de om se exprimă doar prin intermediul corpului uman, aproape fără nici un sprijin din partea detaliului ambiant. Eva, conştientă de goliciunea ei, îşi clameză nenorocirea, iar Adam, ruşinat să se uite spre lumină, îşi exprimă părerea de rău acoperindu-şi chipul. Chiar şi îngerul răzbunător care îi izgoneşte din Eden reflectă tragedia căderii omului în păcat prin expresia sa de interes şi solicitudine umană. Piciorul drept al lui Adam este tras înapoi, pentru a sugera mişcarea implicată de izgonire, însă proporţiile braţelor lui, ca şi desenul mîinii stîngi a Evei, sînt net incorecte. Asemenea erori se dovedesc totuşi minore în comparaţie cu importantul progres în pictură, prin care omul e pus într-o relaţie total nouă cu mediul său spaţial.

Darea pentru Templu (fig. 183), o altă frescă din capela Brancacci, ilustrează şi mai bine principiul perspectivei aeriene. La venirea strîngătorului de dări, Iisus îi spune lui Petru că primul peşte pe care îl va prinde va avea un ban în gură. Vechea manieră, simultană, de prezentare este folosită aici, Sfîntul Petru apărînd mai întîi în centru, apoi în stînga, pescuind, şi, în sfîrşit, în dreapta, plătind darea. Moartea prematură a lui Masaccio la 27 de ani a împiedicat desăvîrşirea înnoirilor sale, rămînînd ca Leonardo da Vinci şi Michelangelo să dezvolte toate implicaţiile lor.

Sub raport spiritual, Fra Angelico e în multe privinţe un artist al goticului tîrziu, care nu picta

decît subiecte religioase. Deşi se apropie cu dragoste de formele mai vechi, el le tratează însă, adesea, într-un cadru de referinţă nou. *Bunavestire* pictată de el pentru coridorul de sus al propriei sale mănăstiri, San Marco, este o remarcabilă îmbinare de elemente vechi şi noi (fig. 184). Temperament mistic, Fra Angelico găsea că îngerii sînt tot atît de reali ca şi oamenii din jurul său. Dar dacă el pictează totdeauna cu cel mai adînc sentiment religios, în cazul de faţă figurile apar în noua concepţie despre spaţiu. Perspectiva şi detaliul arhitectonic al veacului al XV-lea sînt atît de exacte, încît evenimentul ar putea avea loc într-un co'ţ al claustrului de la San Marco, recent reclădit de Michelozzo. Mai mult, florile pictate în grădină sînt destul de precis zugrăvite pentru a satisface orice botanist. Iluminarea, totuşi, e departe de lumina naturală din lucrările lui Masaccio; Fra Angelico creează impresia că figura arhanghelului Gavriil şi puritatea inefabilă a Mariei ne apar într-o viziune.

Spre deosebire de ochii lui Fra Angelico, cei ai elevului său preferat, Benozzo Gozzoli, sînt aţintiţi asupra lumii acesteia. Avîndu-l ca protector pe fiul lui Cosimo, Piero, Benozzo pictează *Călătoria Magilor*, un subiect foarte potrivit pentru etalarea pompei şi strălucirii. Aici talentul artistului se dovedeşte din plin la înălţimea sarcinii: un ciclu de fresce care acoperă trei pereţi ai capelei din palatul Medici. În detaliul din figura 185, un tînăr mag somptuos îmbrăcat şi împodobit stă călare pe splendidu-i bidiviu. În fruntea cortegiului ce îl urmează, Benozzo redă trei generaţii din familia Medici. De la dreapta spre stînga, Piero de' Medici (în profil) apare în capul procesiunii. Înscrisă în partea de jos a harnaşamentului se află deviza *Semper* („Totdeauna"), o parte din blazonul casei Medici, fiecare literă fiind plasată în centrul unuia dintre inelele bătute în pietre nestemate ce alcătuiesc un şirag. Lîngă el, Cosimo, mai în vîrstă (de asemenea în profil), pe un catîr sur cu un rîndaş negru alături. Tînărul Giuliano şi fratele său mai mare, viitorul Lorenzo

Magnificul, se găsesc în extrema stîngă. În urmă vin diferiţi curteni şi intimi ai familiei Medici, cu artistul însuşi în al doilea rînd din spate, identificat printr-o panglică de pălărie pe care stă scris *Opus Benotii* („Opera lui Benozzo"). Alte figuri îi reprezintă, poate, pe filosoful Pico della Mirandola, pe poetul Poliziano şi pe Fra Angelico.

Cortegiul se deplasează şerpuitor prin munţii şi văile frumosului peisaj toscan, presărat cu pini şi chiparoşi înalţi, spre altarul cu nişe unde se putea vedea *Naşterea* lui Filippo Lippi. Madonele acestuia sînt mlădioase şi feciorelnice, pruncii — durdulii şi inocenţi, sfinţii — blajini şi patriarhali. Accentul liniar al desenului, îndulcit de paleta bogată în culori pastelate, a avut o influenţă hotărîtoare asupra artei elevului lui Lippi, Botticelli. În *Naşterea Domnului* spaţiul pictural este divizat simetric prin Sfînta Treime — Dumnezeu-Tatăl îşi binecuvîntează Fiul prin razele coborîtoare ale Sfîntului Duh, care găsesc un ecou pămîntesc în verticalele ascendente ale trunchiurilor de copaci. Se creează astfel nişe pentru figurile Madonei, Sfîntului Ioan şi Sfîntului Iosif.

Cosimo a apelat la Paolo Uccello pentru decorarea unuia dintre saloanele palatului Medici. Promotor al ştiinţei despre spaţiu, Uccello încerca să rezolve problema *perspectivei liniare* — formula de trasare a liniilor pe o suprafaţă bidimensională astfel ca ele să conveargă într-un punct de fugă la orizont şi să dea o impresie de adîncime. Una din cele trei scene pictate de el cu *Bătălia de la San Romano* (fig. 186), o luptă din 1432 în care florentinii au pus pe fugă armata sieneză, ne arată strădania lui de pionier în aplicarea geometriei euclidiene la mecanica picturală. Ca într-un experiment ştiinţific, Uccello îşi plasează lăncile şi stindardele pe sol ca pe o tablă de şah. El este, evident, în asemenea măsură absorbit de liniile sale, încît această bătălie nesîngeroasă ne apare mai mult ca o paradă în uniforme de gală, decît ca o ciocnire armată. Şi apoi, el nu dezvoltă

 factorul lumină-umbră, astfel încît caii lui, semă-

nînd cu niște călușei de bîlci, rămîn, în ciuda varietății postùrilor, plați ca de carton. Cu tot efortul intelectual, soluția problemei liniare i-a scăpat lui Uccello; în această privință el rămîne mereu elev, neajungînd niciodată maestru.

La Florența se mai afla, prin anii 1440, și Piero della Francesca. Ca ajutor al lui Domenico Veneziano, el asimilează bogăția coloritului venețian; studiindu-l pe Masaccio, învață perspectiva aeriană și modelarea figurilor prin lumini și umbre; iar întovărășindu-se cu Ghiberti, Brunelleschi, Alberti și Paolo Uccello, devine în cele din urmă un maestru al perspectivei liniare (despre care va scrie mai tîrziu un tratat). *Învierea* (fig. 187), pictată pentru capela Primăverii din orașul său natal, Borgo San Sepolcro, în Umbria, este una din cele mai rafinate opere ale lui. Claritatea geometrică a desenului se remarcă prompt în compoziția piramidală compactă ce pornește de la soldații adormiți (al doilea din stînga e în general considerat un autoportret) și de la sarcofag spre figura lui Hristos, modelată ca o statuie clasică și ținînd în mînă flamura triumfului. Contrastele cromatice, ca și jocul de lumini și umbre, au roluri bine definite în mecanica picturală și în simbolismul imaginii. Tonurile mohorîte ale veșmintelor soldaților sînt compensate de rozul diafan al mantiei lui Iisus. Mai mult, soldații îmbrăcați în culori închise, împreună cu solul umbrit, creează un ritm de alternanțe cu figura strălucitoare a lui Iisus, pe fondul răsăritului pascal. Pămîntul sterp din stînga face loc reînvierii de primăvară a cîmpurilor din dreapta; iar efectul cerului ce se luminează deasupra cu iradierea spirituală a lui Iisus și cu privirea-i penetrantă, aproape hipnotică, se reflectă în tulburarea soldaților care, deși dorm încă, sesizează vag ivirea zorilor.

În prima parte a veacului al XV-lea pictura se caracteriza prin multe tendințe diferite și printr-o varietate de personalități. Sandro Botticelli se ridică însă deasupra majorității contemporanilor săi, devenind cel mai reprezentativ artist al școlii umaniste ce a dominat în a doua ju-

mătate a secolului. Botticelli s-a bucurat de patronajul casei Medici, iar în *Închinarea Magilor* (fig. 188), el ne înfățișează această familie, așa cum făcuse și înaintașul său Benozzo Gozzoli (fig. 185). Printre figurile admirabil plasate îl găsim pe bătrînul Cosimo îngenuncheat la picioarele Pruncului Iisus; tot în genunchi sînt și cei doi fii ai săi, Piero și Giovanni; în dreapta lor, în picioare lîngă zidul ruinat, se vede figura în profil a lui Giuliano, arătosul nepot al lui Cosimo și fratele mai tînăr al lui Lorenzo Magnificul; acesta din urmă se află în prim plan, în extrema stîngă. Corespondentul lui din dreapta e îndeobște identificat cu artistul însuși. Deși coloritul e viu — variind de la azurul calm al mantiei Fecioarei și de la verdele închis cu broderie de aur al costumului lui Cosimo pînă la pelerina stacojie, căptușită cu hermină, a lui Piero și la portocaliul aprins al mantiei lui Botticelli — el se încadrează într-o schemă armonioasă. Se cuvine remarcată și ruina romană din fundal, în stînga.

Botticelli nu este un pictor popular de serbări fastuoase, de felul lui Gozzoli, ori al contemporanului său Ghirlandaio, ci face parte dintr-un grup de umaniști rafinați, strînși în jurul casei protectoare, Medici. În acest cerc, care cuprindea pe poetul Angelo Poliziano, pe filosofii Marsilio Ficino și Pico della Mirandola, pe Lorenzo Magnificul și pe vărul lui, Pierfrancesco di Lorenzo de' Medici, se discutau și se interpretau deseori miturile clasice. Dialogurile lui Platon, *Eneadele* lui Plotin și teoria muzicală grecească erau examinate în detaliu. Dat fiind interesul florentinilor pentru artele plastice, referirile antice la sculptură și pictură nu erau neglijate. Această atmosferă neopăgînă, cu rezonanțele ei creștine, se reflectă în multe din picturile lui Botticelli.

Venera și Marte este una dintre lucrările alegorice ale lui Botticelli, inspirată de speculațiile umaniste ale neoplatonicienilor florentini. Comandat, pare-se, pentru o căsătorie în renumita familie Vespucci, panoul, cu forma sa neobișnuită, sugerează că modelul a fost un sarcofag clasic și că era,

probabil, pictat pentru o ladă de zestre sau ca tăblie de pat. Venera şi Marte sînt, firește, îndrăgostiții mitologici ai antichității, iar Marsilio Ficino, în comentariul său la *Banchetul* lui Platon, arată că „Marte depăşeşte în tărie celelalte planete, căci el îi face pe bărbaţi mai puternici, dar Venus îl subjugă . . ." Bogata familie Vespucci, în relaţii strînse cu familia Medici, avea cîţiva membri vestiţi, printre care pe Simonetta Cattaneo, soţia lui Marco Vespucci, şi pe Amerigo Vespucci, geograful şi exploratorul florentin a cărui afirmaţie că a descoperit un continent necunoscut a făcut ca Lumii Noi să i se dea numele lui. Frumoasa Simonetta era ridicată la înălţimea unei personificări platonice a frumuseţii şi bunătăţii ideale. Ca atare, ea a fost aşezată de Poliziano şi Lorenzo Magnificul într-o „nişă poetică", aşa cum făcuse Dante cu Beatrice şi Petrarca cu Laura. Se crede, de asemenea, că ea a inspirat tipul ideal de Veneră ce apare în multe din capodoperele lui Botticelli.

În *Naşterea Venerei* (fig. 189), o operă vestită, Botticelli o reprezintă pe zeiţă cu multă strălucire, plutind pe marea verde într-o scoică trandafirie, împinsă blînd de adierea zefirului. Pe ţărm, pregătită să o îmbrace într-o mantie de flori, o aşteaptă una din *Horae* („Ore"). Coloritul picturii este calm, în concordanţă cu subiectul ei clasic. Draperia fluturîndă a figurilor secundare creează o impresie de mişcare sprintenă şi conduce ochiul spre capul Venerei, înconjurat de nimbul părului auriu. Precizia contururilor, coregrafia ca de balet a liniilor şi jocul ritmurilor ne amintesc de tehnica sculpturii în relief.

Patronajul casei Medici se extindea departe de Florenţa, pînă în toate centrele europene în care familia avea filiale bancare: Milano, Veneţia, Lyon, Londra şi, mai ales, Bruges, unde doi reprezentanţi ai casei apar proeminent în pictura flamandă. *Giovanni Arnolfini şi soţia sa* de Jan van Eyck este un măiestrit portret al abilului şi calculatului bancher medicean. O lumină vie se revarsă peste întregul spaţiu pictural, fiecare obiect fiind

luminat firesc şi uniform. Detaliile sînt redate cu mare agerime de observaţie, de la tonurile şi texturile mai calme ale pardoselii de lemn, pantofilor sau cîinelui lăţos, prin stofele veşmintelor şi pologul patului, pînă la luciul candelabrului de metal şi al oglinzii — ea însăşi o pictură miniaturală conţinînd un certificat nupţial şi un autoportret al artistului ca martor la ceremonie.

În a doua jumătate a veacului al XV-lea, Tommaso Portinari, un alt reprezentant al casei Medici la Bruges, comandă un panou de altar pentru căminul de oaspeţi de la Santa Maria Nuova din Florenţa (fig. 190). Hugo van der Goes, succesorul artistic al lui Jan van Eyck, l-a pictat pe donator, cu soţia şi copiii şi cu sfinţii lor protectori, Toma şi Margareta, pe voleţii tripticului. În panoul central, înfăţişînd Închinarea păstorilor, remarcăm aceeaşi observaţie atentă, realistă a detaliului ca şi la van Eyck — de la feţele bătute de vînt ale păstorilor pînă la brocartul din care sînt făcute mantiile îngerilor. Van der Goes este însă preocupat şi de elementul simbolic — harfa de pe timpanul clădirii din fundal arată că Maria şi Pruncul se trag din neamul lui David; snopul de grîu se referă la Betleem, iar florile, la durerea viitoare a Mariei. Artistul recurge la anumite deformări spaţiale pentru a crea efecte expresive — podeaua este uşor înclinată, proiectînd figurile înainte; dimensiunile relative ale figurilor nu corespund planului pictural, Iosif, Maria şi păstorii aparînd mai mari decît îngerii din prim plan.

Aducerea acestui triptic la Florenţa în 1476 a făcut senzaţie, căci oferea pictorilor locali primul lor prilej de a lua contact cu o operă majoră a contemporanilor lor nordici. Evident, el i-a influenţat pe Ghirlandaio şi Botticelli. Interesul lor se îndrepta mai ales spre noua *tehnică în ulei*, perfecţionată de Jan van Eyck. În Italia astfel de panouri se realizau, conform tradiţiei, cu pigmenţi solubili în apă, prin procedeul numit *tempera*. Pictorii flamanzi însă foloseau acum uleiul ca me-

diu de suspensie pentru culori. Panourile pe care

pictau erau mai întîi grunduite cu un strat de ipsos, iar pe acesta se desena cu tuş *cartonul*, schiţa la scară reală a picturii, după care se modela cu lumini şi umbre. După executarea picturii în vopsele de ulei opace, se aplica un strat subţire de lac transparent — *verniul*. Acest lac, al cărui mediu de suspensie este tot uleiul, putea fi astfel lucrat cu penelul, încît să creeze efecte iridescente, iar culorile de sub el să pară că lucesc dinăuntrul picturii. Treptat, culorile mai dense şi finisajul strălucitor, ca de smalţ, al picturii în ulei au ajuns să înlocuiască suprafeţele mai viu colorate dar mai plate ale picturii italiene în tempera.

POEZIA ŞI MUZICA

Principalii poeţi ai Renaşterii florentine au fost Lorenzo de'Medici şi Poliziano. Titlul dat retrospectiv lui Lorenzo, *Magnificul*, pare o nimerită recunoaştere a activităţii sale ca poet, umanist, filosof, descoperitor de talente, protector al artelor şi ştiinţelor, sfătuitor al scriitorilor, sculptorilor, pictorilor şi muzicienilor.

Sub îndrumarea înţeleaptă a bunicului său Cosimo, *Pater Patriae*, Lorenzo fusese instruit de Pico della Mirandola şi de alţi cărturari vestiţi de formaţie greacă şi latină, spre a fi tipul de cîrmuitor-filosof pe care Platon îl descrisese în *Statul*. Condiţiile sociale se schimbaseră însă mult din vremea lui Cosimo, şi dacă bunicul fusese un bancher cu gusturi artistice şi intelectuale, nepotul a devenit un prinţ a cărui putere se întemeia atît pe prestigiul său filosofic şi pe îndrumarea oferită în chestiuni de gust, cît şi pe succesul său financiar. Lorenzo menţinea ambasadori la toate curţile străine cărora le dădea împrumuturi, dar dacă era dispus să finanţeze conflicte externe — cu condiţia unor profituri substanţiale pentru sine — el prefera să-şi poarte propriile-i războaie cu cuvinte. Avînd în slujba sa pe cei mai mari umanişti, nu era niciodată lipsit de replică sub forma unor expresii elegant construite, a unor epi-

tete adecvate, a unor invective şi ameninţări voalate. Schimbări în statutul artelor surveniseră de asemenea odată cu trecerea anilor. În primele decenii ale secolului al XV-lea, Ghiberti fusese angajat de Signorie, iar lucrarea lui era destinată expunerii publice. Mai tîrziu, comenzile principale veneau de la cîteva familii, iar sub Lorenzo artele iau tot mai mult un caracter curtenesc, publicul devenind, concomitent, din ce în ce mai restrîns. Unii artişti reuşesc să rămînă în afara cercului magic şi să se afirme pictînd scene sociale cu naşteri şi nunţi pentru o clientelă înstărită. Operele lui Botticelli erau însă mai mult pentru cunoscătorii umanişti.

Lorenzo însuşi, deşi şef al acestui grup închis, avea instincte de cîrmuitor popular şi nu neglija preferinţele maselor. El lua parte activă la veselele festivaluri florentine, compunînd texte noi pentru melodii populare tradiţionale, încurajînd pe alţi membri din cercul său să facă la fel şi organizînd concursuri între compozitori pentru îmbunătăţirea părţii muzicale a cîntecelor. Lorenzo dă astfel un nou imbold literaturii populare în limba italiană. Într-un comentariu la patru dintre propriile lui sonete, el se străduieşte să afirme posibilităţile expresive ale italienei toscane, şi, comparînd-o cu ebraica, greaca şi latina, constată că în dulceaţă şi armonie le întrece pe toate celelalte. Deşi continuă să scrie sonete rafinate, Lorenzo compune şi versuri populare care, pe lîngă frumuseţe şi eleganţă literară, au toată prospeţimea spontană, umorul şi farmecul poeziei folclorice. În unele din poeziile sale pastorale el foloseşte chiar dialogul rustic al ţăranilor autentici. Puţini poeţi pot rivaliza cu Lorenzo în privinţa lirismului evident din *canti carnascialeschi*, „cîntece de carnaval". Un asemenea cîntec conţine descitatele versuri:

Quanto è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza

(Ce frumoasă-i tinerețea,
Și ce iute ea se stinge!
Cine vrea să fie vesel, fie-acum:
De mîine nu sîntem siguri)

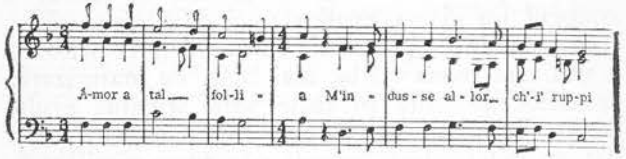
Pentru a putea înflori, poezia populară avea nevoie de un cadru muzical adecvat. Ca tînăr de 18 ani, Lorenzo căuta un compozitor pentru textele sale, și într-o scrisoare din 1467 el îi cere „venerabilului Guglielmo Dufay", care era aproape septuagenar, să compună muzică pe versurile lui. Era același Guillaume Dufay care, cu vreo trei decenii în urmă, compusese motetul cîntat la tîrnosirea catedralei.

La Florența și în alte orașe italiene, muzica populară constituia, la fel ca și celelalte arte, un element al bunului trai cotidian. Ea era însă mai mult o artă de execuție, și foarte puține melodii au fost consemnate în scris. Cînd a venit vremea să se numească un succesor al lui Squarcialupi, după moartea acestuia în 1475, alegerea lui Lorenzo s-a oprit asupra lui Heinrich Isaac, originar din Flandra, un compozitor prompt și prolific. Florența a devenit curînd o a doua patrie pentru acest personaj cu adevărat cosmopolit, iar trăsăturile specific italiene s-au îmbinat cu cele ținînd de naționalitatea și formația muzicianului.

În cadrul îndatoririlor sale, Isaac era organist și dirijor al corului la catedrala din Florența și la palatul Medici (unde Lorenzo instalase nu mai puțin de cinci orgi). Împreună cu poetul Angelo Poliziano el îi instruia pe fiii lui Lorenzo, dintre care unul era menit să fie viitorul papă iubitor de muzică și de artă, Leon al X-lea. Dar, lucrul cel mai important, Isaac colabora cu Lorenzo în crearea de cîntece pentru serbările populare. El a devenit astfel coautor al unuia dintre genurile populare de muzică corală laică din care s-a dezvoltat madrigalul. Melodiile compuse de Dufay pe versuri de Lorenzo s-au pierdut, dar multe din cele ale lui Isaac ne-au rămas. În una din ele, Isaac se îndepărtează de complexitatea contrapunctului, tinzînd spre o textură armonică simplă,

bazată pe acorduri. Stilul este cel folosit pentru *frottola* florentină, o piesă de carnaval ce putea fi cîntată și dansată, și al cărui ritm săltăreț își schimbă liber măsura.

Un di lieto
LORENZO DE'MEDICI și HEINRICH ISAAC



Așa cum se prezintă melodia (vezi mai sus), ea putea fi executată de cor pe trei voci, sau solo voce, cu cele două partide inferioare preluate de laută sau de două viole, ori ca duet vocal cu soprano și una din celelalte două voci. Colaborarea dintre Lorenzo și Isaac a fost astfel atît o conlucrare intelectuală, cît și o fuziune de forme poetice și muzicale. Versurile lui Lorenzo îmbinau *ballata* de curte cu poezia populară, iar Isaac a reușit să dea formă italiană cîntecului burgund (*chanson*) — aceasta însemnînd, în cazul de față, simplificare, renunțare la artificialitate, înviorarea unei forme relativ rigide cu grațioase ritmuri și melodii populare florentine. Se poate vedea că un asemenea fenomen acționează în dublu sens, ridicînd, pe de o parte, nivelul poeziei populare, și totodată întinerind formele poetice și muzicale mai complexe prin contactul cu cele populare.

IDEILE

Ideile dominante ale Renașterii florentine se grupează în jurul a trei concepte: umanismul clasic, realismul științific și individualismul renascentist. În sensul lor cel mai larg, umanismul, realismul și individualismul nu erau nicidecum noi. Umanis-

 mul în sens umanitar franciscan venea din seco-

lele XIII şi XIV; realismul izvora din epoca goticului tîrziu; iar individualismul apare, sub o formă sau alta, în orice perioadă. Termenul de „Renaştere" este în sine o sursă de posibile confuzii. Pentru istoricii de la începutul veacului al XVI-lea el însemna o redeşteptare a interesului pentru valorile artei şi literaturii clasice antice, după lunga noapte medievală. Dar ce anume, în fond, a *renăscut* nu ni s-a explicat niciodată satisfăcător. Cum toate ideile principale existau deja în perioada gotică, am putea vorbi, mai bine, de maturizarea anumitor tendinţe prezente spre sfîrşitul evului mediu. Şi totuşi există o pornire specifică ce a dat un extraordinar impuls şi culoare vieţii creative şi gîndirii din acest mic oraş-stat toscan în veacul al XV-lea. Este important să descoperim ce anume dă — şi ce nu putea da — Florenţei această atmosferă aparte.

Deşi umanismul florentin s-a dezvoltat din spiritul franciscan, el are într-adevăr un colorit clasic conştient. Şi aici este necesară o anumită rezervă atunci cînd vorbim de „renaşterea" spiritului antic. În Italia, mult mai mult decît în Europa nordică, tradiţia clasică fusese practic continuă. Ruine romane se puteau vedea pretutindeni. Multe arce, apeducte, poduri şi drumuri romane erau încă în uz, iar fragmente de clădiri antice, bunăoară coloane, erau folosite şi refolosite ca material de construcţie. Spre finele veacului al XIII-lea, modelele de sculptură ale unui Niccolo Pisano erau ruinele romane ce le vedea pretutindeni în jur, iar în veacul al XV-lea reînvierea nudului clasic masculin ca mijloc de expresie se manifestă în opera lui Ghiberti, Donatello, Pollaiuolo şi Verrocchio. La începutul secolului al XVI-lea Michelangelo crease o tehnică sculpturală atît de remarcabilă, încît *David*-ul său (fig. 191) nu numai că egala, dar şi întrecea realizările unor artişti antici ca Praxitele (fig. 38). Aristotel continua să fie filosoful oficial al bisericii, iar teoria muzicală antică era încă studiată. Nou la Florenţa era studiul limbii greceşti, adoptarea latinei ciceroniene — şi nu a celei medievale — ca nor-

mă şi un interes arzător pentru Platon. În ciuda unui anumit iz antic, rezultatul net a fost totuşi mai puţin o reînviere a trecutului, cît un pas înainte. Era — aşa cum se întîmplă cu asemenea mişcări — o căutare de precedente vechi pentru justificarea unor practici contemporane.

S-a vorbit mult de aspectul păgîn al acestui interes pentru antichitate. Şi acesta e mai puţin anticreştin decît ar apărea la prima vedere. Neoplatonismul florentin era, desigur, antiscolastic, dar el implica mai ales înlocuirea autorităţii lui Aristotel cu cea a lui Platon. Marsilio Ficino, ca „pontif" al mişcării, îl numeşte pe Platon un „Moise" atic în comentariile sale la *Statul* şi la *Legile*. Se ştie că tot el a adăugat „Sfîntul" Socrate la litanie şi că a pus o lumînare aprinsă la bustul lui Platon. Astfel gîndirea lui pare mai mult o reinterpretare a creştinismului în termeni platonici, decît păgînism în sine. Exista şi un anumit anticlericalism la Florenţa, desigur, la fel ca şi aiurea în acea vreme. Lorenzo însă, ca bancher papal şi ca tată ce a ales cariera ecleziastică pentru fiul său Giovanni, nu era atît sceptic în ale religiei, cît realist în ale politicii. Să nu uităm că umaniştii florentini erau un mic grup de cărturari ale căror dispute platonice au avut mai mult ecou pe coridoarele istoriei decît în propria lor vreme. În fapt ei n-au avut vreodată — şi nici n-au urmărit să aibă — un public larg. În primul sfert al veacului următor însă, umaniştii dispuneau de forumul internaţional al Romei. Expresia artistică a neoplatonismului a ajuns la apogeu cu operele lui Michelangelo. O prezentare amplă a acestei mişcări elitiste — care trebuie să cuprindă arta lui Botticelli şi Rafael, patronajul papilor Iuliu al II-lea, Leon al X-lea şi Clement al VII-lea (ultimii doi aparţinînd familiei Medici) şi filosofia neoplatonică — va fi făcută în capitolul următor.

Realismul, în sensul redării veridice a naturii, apare într-o formă bine dezvoltată atît în sculptura gotică a Nordului, cît şi în poezia Sfîntului Francisc, mort încă din 1226. În veacul al XIV-lea

reprezentările omului şi ale naturii pierduseră mult din valoarea lor ca simboluri ale „lumii celeilalte". Nerămînînd însă doar un interes generalizat pentru lumea reală, realismul florentin din veacul al XV-lea ia o notabilă turnură ştiinţifică. Observaţia atentă a fenomenelor naturale şi voinţa de a reproduce obiecte aşa cum le vede ochiul vădesc o atitudine empirică; disecţia cadavrelor pentru a cerceta structura corpului uman dezvăluie un spirit de liberă investigaţie, iar studiul matematicii pentru a pune lucrurile în perspectiva justă implică o nouă concepţie despre spaţiu. Evident, un nou spirit ştiinţific îşi făcea apariţia.

Dacă individualismul ca atare este practic universal, trăsătura distinctivă a expresiei lui florentine a fost aceea că în acest mic oraş-stat condiţiile se dovedeau aproape ideale pentru ca artiştii să intre într-un contact roditor cu clienţii şi cu publicul lor. Concurenţa era mare; dorinţa de renume personal era intensă; iar portretele, biografiile şi autobiografiile relevă marele accent pus pe personalitate.

Apare clar, deci, că Renaşterea florentină nu s-a caracterizat printr-o ruptură netă cu trecutul şi că aspectul ei specific rezidă în calitatea umanismului ei, în tendinţele vădite de realismul ei şi în preocuparea specială pentru individualism.

REALISMUL ŞTIINŢIFIC. Cele două direcţii principale luate de materialismul veacului al XV-lea au dus la o nouă atitudine, bazată pe experienţă, şi la o nouă concepţie despre spaţiu. S-a creat o strînsă legătură între artă şi ştiinţă, arhitecţii devenind matematicieni, sculptorii — anatomişti, pictorii — geometri, iar muzicanţii — acusticieni. Spiritul de liberă cercetare nu se limita nicidecum la tărîmul artelor. El transpare din toate aspectele progresiste ale vieţii, de la reevaluarea formelor de guvernare laică pînă la remarcile lui Machiavelli asupra felului cum se comportă oamenii într-un anumit complex de împrejurări politice. Această nesecată curiozitate şi-a atins împlinirea în primii ani ai secolului urmă-

tor, cu îndreptarul politic al lui Machiavelli, *Principele*, cu încercarea aceluiaşi autor de a aplica metoda de analiză istorică raţională a lui Tucidide în lucrarea sa *Istorii florentine*, şi cu observaţiile ştiinţifice cuprinse în caietele de însemnări ale lui Leonardo, care acoperă totul, de la astronomie pînă la hidraulică. Acelaşi spirit se manifestă şi mai tîrziu în veacul al XV-lea. *Comentariile* lui Ghiberti iau ca bază a frumuseţii corpului omenesc proporţiile matematice ale acestuia, şi tot Ghiberti scrie primul tratat de optică în limba italiană. Brunelleschi, asiduu cercetător al operei lui Vitruviu, se preocupă de proporţiile matematice ale clădirilor sale. Alberti, în scrieri despre pictură, sculptură şi arhitectură, pune accentul pe studiul matematicii ca principiu fundamental al tuturor artelor.

Sculptorii şi pictorii care urmează pilda unui Antonio Pollaiuolo sau Verrocchio sînt animaţi de dorinţa exprimării formelor structurale ale corpului sub aspectul lui exterior; studiile lor anatomice deschid calea spre modelarea gesturilor şi mişcărilor trupului omenesc. Rezultatul este reafirmarea forţei expresive a nudului. În pictură, realismul însemna o reprezentare mai fidelă a lumii fenomenale, reprezentare bazată pe observaţii precise, de detaliu. Chiar şi Fra Angelico arată preocupare pentru reproducerea exactă a elementelor botanice toscane în grădina *Bunăvestirii* sale; iar Botticelli, sub influenţa lui Pollaiuolo şi Verrochio, îmbină tehnici obiective cu subiecte pronunţat imaginative. Apogeul acestei linii de gîndire este atins de elevul lui Verrocchio, Leonardo da Vinci, care considera pictura o ştiinţă şi sculptura un meşteşug. Investigaţia ştiinţifică a lui Leonardo trece dincolo de fizic şi de anatomic, spre aspectele metafizice şi psihologice ale firii omeneşti. Un detaliu din lucrarea sa timpurie, neterminată, *Închinarea Magilor* (fig. 192), de exemplu, ne dezvăluie prin gesturi agitate şi prin expresii faciale năstrusnice uimirea şi tulburarea celor trei Magi, care încearcă să realizeze sensul miraculos al naş-

 terii lui Mesia.

În muzică găsim același interes pentru teoria grecească, cuplat însă cu încercări de experimentare acustică. Lucrările lui Dufay și ale altor exponenți ai școlii nordice se caracterizau prin extremă erudiție, iar legile matematicii erau aplicate strict unor probleme de compoziție ca progresiile ritmice, proporțiile formale și elaborarea unor procedee tehnice complexe.

Foarte spectaculoasă a fost cucerirea spațiului geografic, începută cu călătoriile lui Cristofor Columb și care a dus la dezvoltarea rutelor comerciale și comerțului, ca și la găsirea unor surse noi, îndepărtate, de bogăție. În arhitectură acest moment de avînt în spațiu se reflectă în ridicarea cupolei lui Brunelleschi la peste 120 m înălțime. În pictură notăm amplasarea figurilor într-un raport mai normal cu spațiul pe care îl ocupă, ca și dezvoltarea cadrului peisagistic; crearea, de către Masaccio, a perspectivei aeriene, cu modelarea figurilor prin lumini și umbre; elaborarea de reguli pentru perspectiva liniară, prin care iluzia de adîncime pe o suprafață plană se obține stabilind un punct de convergență al liniilor; *racursiul*, reducerea mărimii figurilor și obiectelor în raport direct cu distanța lor față de planul pictural.

Deoarece temele artei medievale erau legate de tărîmul religios, ele depășeau cadrul reprezentării realiste și era nevoie să fie redate simbolic. Arta intră acum într-o nouă fază a conștiinței de sine, artiștii Renașterii începînd să gîndească mai puțin prin prisma alegoriei, simbolismului și învățămintelor morale și mai mult prin cea a problemelor estetice, a modurilor de prezentare și a aspectelor tehnice ale picturii. În muzica medievală accentul era pus pe intervalele perfecte și pe raporturi ritmice matematice care „să placă urechii lui Dumnezeu". Muzicienii renascentiști schimbă radical situația, concentrîndu-se asupra unor sunete care să placă urechii omenești. Noul spirit transpare și din extinderea ambitusului diferitelor instrumente muzicale, atît în registrele superioare cît și în cele inferioare, obținîndu-se astfel o lărgire a spațiului tonal. Crearea de structuri armonice plăcute, ate-

nuarea notelor de pasaj disonante și compunerea unor melodii ușor de cîntat și a unor ritmuri ușor de dansat sînt toate fenomene înrudite, care dau un stil specific perioadei.

În această tendință spre un realism științific, pictura și sculptura se asociază strîns cu legile geometriei și științei în general — o uniune ce va dura pînă la expresionismul veacului nostru. Artiștii florentini din secolul al XV-lea se desfătau literalmente cu descoperirile din domeniul perspectivei, anatomiei și opticii. Iar cînd toate cercetările, experimentele și descoperirile fundamentale fuseseră făcute, a rămas ca urmașii acestor artiști — Leonardo, Michelangelo și Rafael — să exploreze exhaustiv posibilitățile lor expresive.

INDIVIDUALISMUL RENASCENTIST. Dacă examinăm motivele ce-i împingeau pe protectorii artelor din Renaștere să comande artiștilor lucrări, formele și tehnicile folosite în diferite arte, interesul pentru personalitatea umană vădit în portretistică, dorința de a obține prin artă prestigiu personal, ori statutul social al artistului, vom găsi pretutindeni dovezile unei atitudini aparte a omului renascentist față de sine însuși, de semenii săi și de locul său în univers. Caracterul religios al celor mai multe dintre operele de artă a fost deja subliniat, dar comenzile de ordin personal erau în creștere. Brunelleschi a construit capela Pazzi, Masolino și Masaccio au decorat capela Brancacci, iar Benozzo Gozzoli și Filippo Lippi au realizat picturi pentru capela Medici în baza unor comenzi de la donatori privați, care voiau să perpetueze memoria lor și a familiilor lor. San Lorenzo, biserica parohială a casei Medici, a fost reclădită și redecorată de Brunelleschi și Donatello, dar banii proveneau de la Cosimo, nu de la biserică. Fra Angelico decorează culoarele mănăstirii San Marco, aflată sub oblăduirea familiei Medici, iar Squarcialupi și Isaac erau plătiți de casa Medici atunci cînd cîntau la orgă în catedrală, într-o biserică ori în palatul familiei. Cucernicia și dorința de mîntuire spirituală nu erau singurele motive ale

acestei generozități; intra în joc și cunoașterea faptului că faima contemporană și postumă a donatorului depindeau de monumentele înălțate de el și de alegerea artiștilor care să le decoreze.

Pe lîngă aceste împrejurări implicînd comenzile, anumite aspecte tehnice în cadrul însuși al artelor vădesc aceeași tendință spre individualism. Dezvoltarea desenului perspectivic, de pildă, însemna că subiectul picturii — fie el Madona, un înger sau un sfînt — era categoric plasat în lumea aceasta și nu, simbolic, în cea viitoare, fiind astfel adus mai aproape de spectator. Unificarea spațiului prin convergența tuturor liniilor într-un punct situat pe orizont îl măgulește pe privitor. Printr-o asemenea organizare clară a liniilor și planurilor, perspectiva liniară presupune că totul se vede dintr-o singură poziție optică favorabilă. Deși aceasta este a artistului, el o face să pară ca fiind și a spectatorului. Închizîndu-și cadrul, artistul implică de asemenea că nimic important nu se mai află în afara acestuia, iar întreaga pictură poate fi astfel receptată dintr-o singură privire. Cum nimic nu este, așadar, inaccesibil privitorului și totul poate fi sesizat cu un efort relativ mic, ochiul și mintea acestuia sînt reconfortate. Biserica de tip central pe care prefera s-o clădească un Alberti ori Bramante sau, mai tîrziu, un Michelangelo ori Palladio, și în care spațiul era unificat sub o cupolă, este expresia arhitectonică a aceleiași idei. În mod deliberat catedrala gotică dirija privirea și imaginația spre exterior, spre un tărîm transcendental; biserica de tip central se înfășoară în jurul omului. Stînd sub cupolă, observatorul sesizează că axa clădirii nu se află obiectiv afară sau transcendental „dincolo", ci, subiectiv, în el însuși. El este, în acea clipă, centrul spațiului arhitectural. Centrul universului nu se găsește undeva departe, peste orizont, ci înăuntrul omului însuși.

Figurile umane, redate ca profeți sau ca portrete, tind să devină mai personale, mai individualizate. Orice statuie de Donatello, fie ea *Lo Zuccone* sau *David*, este o individualitate umană cu un impact puternic și unic. Chiar și Madona lui Fra

Angelico e mai mult o persoană decît o abstracție, iar arhanghelul Gavriil are o autentică demnitate umană. Indiferent de materialul artistic — marmură, teracotă, vopsea, cuvînt sau sunet muzical — se face simțită prezența noii valori acordate individualității umane. Indiferent dacă pictura este un grup familial deghizat — ca în *Închinarea Magilor* de Botticelli — sau un portret personal — ca în bustul lui Lorenzo creat de Verrocchio — figurile sînt persoane autentice, nu abstracții stilizate. Deși Lorenzo era cea mai marcantă figură politică a Florenței, Verrocchio a văzut în el un om, nu o instituție.

Rangul social mai înalt acordat artiștilor florentini este confirmat de includerea în pictură a unor autoportrete, ca cel al lui Benozzo Gozzoli în *Călătoria Magilor*, și de poziția proeminentă pe care și-o conferă Botticelli în *Închinarea Magilor*. Amintirile personale incluse de Ghiberti în *Comentariile* sale constituie, probabil, prima autobiografie de artist din întreaga istorie, iar datele de viață și legendele referitoare la celebrii săi înaintași din veacul al XIV-lea sînt primele biografii de artiști. Semnăturile artiștilor pe operele lor devin, din excepție, regulă; punctul culminant este atins atunci cînd Michelangelo înțelege că opera sa este atît de marcat individuală încît nu mai trebuie s-o semneze. Dorința de faimă personală crește într-atît, încît Benvenuto Cellini nu se mai mulțumește să-și lase opera să vorbească despre el, ci scrie un amplu volum autobiografic în care abundă lauda de sine. Tot astfel pictorul Giorgio Vasari ia condeiul și înfățișează viețile artiștilor pe care i-a cunoscut personal sau după reputație. Într-un sens mai larg, opere ca *Demnitatea omului* de Pico della Mirandola, *Principele* de Machiavelli și *Curteanul* de Castiglione au fost scrise pentru a ridica statutul intelectual, politic și social al omului în general și al cărturarului, politicianului, curteanului și artistului în particular.

În ultima parte a evului mediu și la începuturile Renașterii, artiștii se mulțumeau cu condiția de meșteșugari. Ca ucenici învățau să piseze pig-

menţi pentru vopsele, să sculpteze lăzi de lemn, să facă gravuri şi să prepare pereţii pentru fresce; de asemenea, să taie reliefuri în marmură şi să picteze tablouri. Spre sfîrşitul veacului al XV-lea şi începutul celui de-al XVI-lea nu mai era însă destul ca un artist să creeze opere de artă. El trebuia să ştie teoria artei şi locul artei în contextul intelectual al timpului său. Calitatea cea mai admirată în epoca Renaşterii era aşa-numita *virtù* (în sens modern termenul se apropie mai mult de „virtuoz" decît de „virtuos"). Această *virtù* se manifesta în vitalitatea nemărginită şi extraordinara iscusinţă ce au făcut posibile realizările unui Lorenzo Magnificul sau uimitoarele concepţii ale unui Michelangelo. Posedînd *virtù*, artistul renascentist nu se mai putea limita la o singură specialitate, ci căuta să devină un *uomo universale*. Brunelleschi era orfevru, sculptor, inginer, matematician şi unul dintre cei mai de seamă arhitecţi ai Renaşterii. Alberti era atlet, călăreţ, om de spirit, stilist în latină, matematician, arhitect, muzician, dramaturg şi întemeietor al teoriei renascentiste despre artă. Cît despre Leonardo, e mai greu să găseşti un domeniu în care nu s-a prea priceput decît unul în care a strălucit.

Din vremea lui Lorenzo pînă la începutul secolului al XVI-lea cei mai mari artişti au fost intelectuali. Alberti era un savant-arhitect care scria cărţi despre arhitectură, proiecta clădiri pe hîrtie şi lăsa construcţia în grija meşterului zidar. Botticelli căuta compania literaţilor şi introducea alegorii complicate în picturile sale. Leonardo găsea sculptura inferioară picturii din cauza muncii fizice pe care o cerea, iar în ultima parte a vieţii s-a consacrat mai mult ştiinţei decît picturii. Bramante şi Rafael sînt artişti-cărturari, cît şi arhitecţi şi pictori. Michelangelo detesta atelierul, chiar dacă realizarea planurilor lui grandioase depindea de truda multor mîini. El va deveni tipul ideal de artist individualist modern, intelectual în mod conştient, tratînd cu papi şi principi ca egal al lor, subliniind că pictează cu mintea, nu cu mîi-

nile şi respingînd toate ofertele de înnobilare. Iar cînd lumea a început să-i spună „divinul", ciclul se încheiase.

CRONOLOGIE / Florenţa, secolul al XV-lea

Istorie generală

	1401	Concurs pentru canaturile de nord ale Baptisteriului din Florenţa
1403—	1424	Ghiberti lucrează la canaturile de nord ale Baptisteriului din Florenţa
	1406	Pisa sub dominaţia florentină
	1421	Giovanni de' Medici ales dregător
1425—	1452	Ghiberti lucrează la canaturile portalului de răsărit ale Baptisteriului din Florenţa
	c.1429	Brunelleschi începe lucrul la capela Pazzi
	1434	Alegerea unei conduceri favorabile casei Medici; începe cîrmuirea lui Cosimo de' Medici (1319—1364)
1434—	1444	Papa Eugeniu al IV-lea are reşedinţa la Florenţa
	1436	Tîrnosirea catedralei din Florenţa (începută în 1298; capela construită de Brunelleschi)
1439—	1442	Conciliul din Florenţa proclamă unirea formală a bisericii catolice cu cea ortodoxă
1444—	1459	Michelozzo construieşte palatul Medici-Riccardi
	1447	Parentucelli, umanist florentin, este ales papă sub numele de Nicolae al V-lea
1464—	1469	Cîrmuirea lui Piero de'Medici, după moartea lui Cosimo
1469—	1492	Cîrmuirea lui Lorenzo de' Medici
	1476	Altarul Portinari, pictat de van der Goes, este adus din Flandra la Florenţa
	1478	Familia Pazzi conduce o răscoală nereuşită contra casei Medici; asasinarea lui Giuliano de' Medici; consolidarea puterii politice a lui Lorenzo
	c.1480	Heinrich Isaac îi succede lui Squarcialupi ca organist al catedralei; activează în calitate de compozitor de curte al lui Lorenzo
	1482	Se tipăresc traducerile lui Marsilio Ficino din Dialogurile lui Platon

c.1485 Se tipăreşte tratatul lui Alberti *Despre arhitectură;* de asemenea tratatele *Despre pictură* şi *Despre sculptură*

1489 Savonarola (1452—1498) predică reformarea moravurilor. Michelangelo ucenic la Ghirlandaio

c.1490 La Veneţia se întemeiază tipografia lui Aldus Manutius; începe publicarea operelor lui Platon şi Aristotel

1492 Moare Lorenzo de' Medici

1494 Familia Medici este surghiunită din Florenţa; conducerea oraşului este dominată de Savonarola

1497 Se ard cărţi, tablouri şi alte „deşertăciuni"

1498 Savonarola este ars pe rug

Arhitecţi

1377— 1446 Filippo Brunelleschi
1391— 1473 Michelozzo di Bartolomeo
1404— 1472 Leone Battista Alberti

Pictori

1387— 1455 Fra Angelico
1397— 1475 Paolo Uccello
c.1400— 1461 Domenico Veneziano
1401— 1428 Masaccio
c.1406— 1469 Filippo Lippi
c.1416— 1492 Piero della Francesca
1420— 1497 Benozzo Gozzoli
1423— 1457 Andrea del Castagno
c.1429— 1498 Antonio Pollaiuolo
1444— 1510 Sandro Botticelli
1449— 1494 Domenico Ghirlandaio
1452— 1519 Leonardo da Vinci
1458— 1504 Filippino Lippi

Sculptori

1371— 1438 Jacopo della Quercia
1378— 1455 Lorenzo Ghiberti
1386— 1466 Donatello
1400— 1482 Luca della Robbia
c.1429— 1498 Antonio Pollaiuolo
1435— 1488 Andrea del Verrocchio
1475— 1564 Michelangelo Buonarroti

Muzicieni

1400— 1474 Guillaume Dufay
1430— 1495 Jean de Ockeghem
1436— 1475 Antonio Squarcialupi

c.1450— 1517 Heinrich Isaac
1450— 1505 Jacob Obrecht
c.1460— 1521 Josquin des Prés

Scriitori şi filosofi

1304— 1374 Francesco Petrarca
1313— 1375 Giovanni Boccaccio
1433— 1499 Marsilio Ficino
1449— 1492 Lorenzo de' Medici
1454— 1494 Angelo Poliziano
1463— 1494 Pico della Mirandola
1469— 1527 Niccolo Machiavelli
1478— 1529 Baldassare Castiglione

11. Stilul renașterii romane

ROMA, ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVI-LEA

La 18 aprilie 1506, cînd a fost pusă piatra de temelie a noii bazilici San Pietro (fig. 193), Roma se afla deja pe cale de a deveni capitala artistică și intelectuală necontestată a lumii apusene. Papa Iuliu al II-lea strîngea în jurul său pe cei mai de seamă artiști din toate domeniile și împreună continuau transformarea Cetății eterne din întunericul trecutului ei medieval în strălucitorul oraș de astăzi. Donato Bramante, originar din Umbria dar educat în Lombardia, era arhitectul angajat să elaboreze planurile bisericii centrale a creștinătății. Florentinul Michelangelo Buonarroti căuta marmură pentru un mormînt monumental și se pregătea să înceapă pictarea plafonului Capelei Sixtine. Umbrianul Raffaello Sanzio va fi curînd chemat de la Florența ca să decoreze sălile palatului Vatican. Alt florentin, Andrea Sansovino, lucra la mormîntul unui cardinal în una din bisericile favorite ale lui Iuliu al II-lea, Santa Maria del Popolo, unde alt umbrian, Pinturicchio, împodobea bolțile corului cu un șir de fresce. Cîntărețul-compozitor Josquin des Prés, de opt ani membru al corului papal, plecase în Franța ca să devină acolo conducător de cor al regelui. Sub Iuliu al II-lea și sub urmașul lui, Leon al X-lea, curtea papală ajunsese un magnet atît de puternic, încît timp de trei ani cele mai mari figuri ale Re-

nașterii — Leonardo da Vinci, Michelangelo și Rafael — s-au aflat la Vatican. În 1517, totuși, Leonardo, bătrîn, părăsește cîmpul de onoare al artei, stabilindu-se la curtea lui Francisc I, regele Franței.

Fuga familiei Medici din Florența în 1494 a dat semnalul unui exod general al artiștilor. Mulți și-au găsit adăpost temporar la curțile ducale din Italia, dar punctul de atracție s-a dovedit a fi curtea papală, la Roma. Așadar, în zilele celor doi mari papi ai Renașterii, Iuliu al II-lea (del'a Rovere) și Leon al X-lea (de' Medici), capitala culturii italiene s-a mutat de la Florența la Roma. Și cum Leonardo, Andrea Sansovino, Michelangelo și papa Leon erau florentini, iar Bramante și Rafael asimilaseră stilul și ideile Florenței în timpul unor lungi șederi acolo, continuitatea culturală s-a păstrat. Era, în fond, un fel de transplantare lină din pepinieră în cîmp deschis — prilej pentru ca artiștii să iasă din stilurile locale în aerul universal al Romei. Proiecte de felul celor care vizau ridicarea celei mai mari biserici din lume, construcția mormîntului papei Iuliu al II-lea, pictarea plafonului Capelei Sixtine și a frescelor din palatul Vatican se puteau naște numai la Roma. În nici un alt loc nu ar fi fost posibile monumente și comenzi de asemenea proporții. La Roma se aflau, în plus, reședințele cardinalilor, aceștia avînd palate și vile princiare ce rivalizau în strălucire cu curtea papală.

Interesul pentru antichitate se făcuse simțit și în alte centre italiene, dar cînd s-a manifestat la Roma, Renașterea se afla, ca să spunem așa, la ea acasă. Atunci cînd în alte părți erau scoase la lumină statui vechi, ele provocau mare senzație. La Roma multe din monumentele antice se aflau încă în picioare, iar cînd sapa arheologului scormonea în locurile potrivite, ea dădea la iveală adevărate comori. Una cîte una, opere ca *Apollo Belvedere* (fig. 65), *Venus din Vatican* și grupul *Laocoon* (fig. 62) veneau să dea un imbold muncii lui Michelangelo și a altor sculptori. Frescele din Domus Aureus-ul neronian și din termele lui Titus au

oferit primele mostre importante de pictură antică. Deşi tehnica picturii în tempera pe tencuială proaspătă nu se stinsese niciodată, aceste fragmente de artă romană antică au dat frescei un nou avînt în epoca Renaşterii.

Iuliu al II-lea datora cea mai mare parte a pregătirii sale diplomatice şi politice unchiului său, papa Sixtus al IV-lea şi, din fericire, educaţia primită îi insuflase o dragoste pătimaşă pentru artă. Sixtus a construit capela ce i-a purtat mai apoi numele şi formase acolo grupul de cîntăreţi papali cunoscut de atunci încoace drept *Cappella Sistina*, „Corul Capelei Sixtine". Rămînea ca Iuliu să înfiinţeze un cor la San Pietro — cor ce încă îi poartă numele: *Cappella Giulia*, „Corul iulian". Acest din urmă ansamblu corespundea vechii Schola Cantorum şi pregătea corişti pentru Corul sixtin. Ambele s-au bucurat permanent de un puternic sprijin pontifical şi ambele sînt încă instituţii înfloritoare.

Fiind din fire om de acţiune, Iuliu al II-lea s-a dovedit expert atît în mînuirea săbiei, cît şi a cîrjii papale. El s-a încadrat deplin în epocă, şi la vederea acestui *papa terribile* ce se avînta, călare pe un aprig armăsar, în iureşul bătăliei, duşmanii erau puternic demoralizaţi. Ca unul din principalii arhitecţi ai papalităţii moderne, Iuliu al II-lea a sesizat nevoia unui cadru potrivit cu măreţia bisericii apostolice şi şi-a făcut o sarcină din conducerea artiştilor, ca şi a soldaţilor. Spre sfîrşitul vieţii, după consumarea vulcanicei sale energii, el a devenit subiectul uneia din cele mai pătrunzătoare portrete de Rafael (fig. 194).

Cînd Leon al X-lea s-a urcat în scaunul papal, în una dintre laudele aduse lui se spunea: „Venera şi-a avut vremea ei, şi Marte pe a lui, acum vine timpul Minervei". Venera simboliza pontificatul papei Borgia, Alexandru al VI-lea; Marte, desigur, pe cel al lui Iuliu; iar Minerva, echivalentul roman al Atenei, îl reprezenta pe Leon care, ca fiu al lui Lorenzo Magnificul, aducea cu sine la Roma spiritul Florenţei, Atena acelei vremi. Michelangelo, pe care Leon îl cunoscuse din co-

pilărie, la palatul Medici, era din păcate legat prin contract să lucreze pentru moştenitorii papei Iuliu, dar suavul şi lumescul Rafael se găsea la îndemînă, ba chiar mai potrivit gustului personal al lui Leon decît morocănosul titan. Şi din nou Rafael lucrează ca portretist papal, creînd neobişnuit de subtilul studiu *Leon al X-lea cu doi cardinali* (fig. 195).

Heinrich Isaac, vechiul profesor de muzică al lui Leon, a scris motetul ce comemora înscăunarea papei, iar elevul lui Isaac a devenit unul din cei mai generoşi protectori renascentişti al muzicii. Alţi principi europeni aveau greutăţi în păstrarea muzicienilor lor datorită cunoscutei pasiuni a papei pentru arta sunetelor. Leon colecta cîntăreţi la laută şi violă, organişti şi pe cei mai buni cîntăreţi voca'i; la palatul papal se cultiva avid muzica de cameră; iar la banchetele papale cînta un grup de suflători. Încurajarea muzicii de către Leon, pînă la punerea ei pe picior de egalitate cu preocupările literare, provoca multe murmure printre literaţi. Fiind el însuşi un compozitor priceput, papa cunoştea arta muzicii aşa cum puţini clienţi şi protectori o cunoscuseră vreodată. Ca filosof, scriitor, cunoscător rafinat şi colecţionar, el a făcut ca patronajul său, ca şi în cazul lui Lorenzo, să implice o participare activă la multe din activităţile pe care le oblăduia. Istoricul Jacob Burckhardt remarcă, pe drept cuvînt, că Roma „avea în incomparabila curte a lui Leon al X-lea o societate a cărei pereche nu poate fi găsită în istoria omenirii".

SCULPTURA

Cu toate capodoperele create de el în alte arte, Michelangelo se considera în primul rînd a fi sculptor. Alte proiecte le întreprindea cu ezitări, iar pe contractul pentru pictarea Capelei Sixtine el semnează, caracteristic, *Michelangelo scultore*, ca un fel de protest. Prima lui vizită la Roma,

cînd avea 21 de ani, coincide cu descoperirea unor statui antice, printre care *Apollo Belvedere*, ceea ce a constituit un puternic imbold pentru propria-i creativitate. Principalele sculpturi executate de el în această perioadă de tinereţe ilustrează ciocnirea dintre idealurile păgîne şi cele creştine, care va afecta gîndirea lui estetică pe toată întinderea lungii lui cariere.

Pietà (fig. 196), aflată azi în bazilica San Pietro, a fost comandată în 1498 de cardinalul Villiers, ambasadorul Franţei pe lîngă Sfîntul Scaun. Frumuseţea execuţiei, rafinamentul detaliilor şi pregnanţa expresiei ne dezvăluie un Michelangelo aflat încă sub influenţa Renaşterii florentine. Compoziţia, piramidală, urmează tipul creat de Piero della Francesca (fig. 187) şi Leonardo da Vinci (vezi cartonul pentru *Madona cu Pruncul şi Sf. Ana*, fig. 197). Michelangelo foloseşte cutele ample ale draperiei Madonei ca bază a piramidei, iar capul ca vîrf. Figura lui Hristos are forma perfectă a unui zeu grecesc, iar Madona, cu toate că e copleşită de durere, păstrează un calm clasic. Nu există lacrimi, tînguieli sau gesturi care să strice această concepţie despre Maria ca demnă mamă îndurerată. Totuşi Michelangelo îşi ia multe libertăţi în privinţa proporţiilor, spre a mări efectul expresiv al figurilor şi a sublinia armonia grupului. Draperia excesivă oferă o multitudine de cute şi linii amplu degajate. Corpul orizontal al lui Hristos este mult mai scurt decît cel vertical al Madonei, dar această disproporţie face compoziţia mult mai compactă. Forma triunghiulară, de-sine-stătătoare, prinde atenţia în cadrul compoziţiei, eliminînd nevoia unor elemente exterioare ca nişe or fundaluri arhitectonice. În sine, *Pietà* este o declaraţie de independenţă sculpturală şi are distincţia de a fi singura operă semnată de Michelangelo.

După terminarea grupului *Pietà*, Michelangelo s-a întors acasă, la Florenţa, unde a lucrat la *Madona din Bruges* şi la *David* (fig. 191). În 1505 însă a fost rechemat la Roma de către imperiosul papă Iuliu, pentru a discuta cu el proiectul unui

mormînt uriaş. În elaborarea acestei compoziţii gigantice, imaginaţia artistului s-a dovedit într-adevăr a fi la înălţimea cerinţelor clientului. Monumentul papei Iuliu a fost conceput ca un mic templu în sînul marelui templu nou — bazilica San Pietro — care tocmai se construia. El urma să se înalţe piramidal de pe o bază masivă, dreptunghiulară, vizibilă din toate cele patru părţi şi să cuprindă nu mai puţin de 40 statui.

Cînd Iuliu a murit, în 1513, doar cîteva părţi ale monumentului fuseseră terminate şi a trebuit să se încheie un nou contract, cu moştenitorii papei. Ulterior s-au introdus diferite revizuiri, fiecare din ele reducînd proporţiile monumentului şi eliminînd multe dintre statuile neterminate. În forma finală, din 1545, „templul" se redusese la dimensiunile relativ modestului mormînt înzidit ce se vede azi în nava laterală a bisericii San Pietro in Vincoli.

Mormintele papilor, ca şi triplele tiare cu care aceştia sînt încoronaţi, au prin tradiţie trei registre, simbolizînd viaţa pămîntească, moartea şi mîntuirea. Pentru proiectul iniţial, Michelangelo a transpus aceste diviziuni în termeni neoplatonici, reprezentînd etapele succesive ale eliberării sufletului din închisoarea lui trupească. În proiectul final, monumentul a recăzut într-o stratificare mai tradiţională. În planul iniţial, nivelul inferior urma să aibă figuri simbolizîndu-i pe cei zdrobiţi de povara vieţii şi pe cei care se înalţă deasupra căţuşelor materiei (fig. 198). Ideea a rămas în cîteva din versiunile ulterioare, iar vreo şase aşa-numiţi „Sclavi" sau „Captivi" şi o „Victorie" ne-au parvenit, în diferite stadii de finalizare.

Al doilea nivel al proiectului iniţial trebuia să cuprindă figuri eroice de conducători ai omenirii — personalităţi care arată calea spre ţelul divin al umanităţii: regăsirea cu Dumnezeu. Moise şi Sfîntul Pavel urmau să reprezinte Vechiul şi Noul Testament, iar Rahela şi Lea să personifice viaţa activă şi viaţa contemplativă. Dintre aces-

 tea, Michelangelo a terminat doar statuia lui Moise.

Cele trei figuri datînd din 1513—1516, cînd papă era Leon al X-lea, sînt cei doi „Sclavi" aflaţi acum la Luvru şi *Moise*. *„Sclav legat"* (fig. 199) este mai aproape de finalizare decît celălalt şi pare să reprezinte mai curînd un adolescent dormind, torturat de un vis, decît un „captiv muribund", cum este numit uneori. Sufletul întemniţat, chinuit de amintirea originii sale divine, a găsit în somn un repaus trecător. Fîşiile de pînză cu care este legat personajul sînt pur simbolice, căci Michelangelo nu se preocupă de aspectul exterior al captivităţii, ci de zbuciumul lăuntric. Avem aici tragedia omului, îngrădit în timp, dar tulburat de cunoaşterea veşniciei; muritor, dar cu o viziune a nemuririi; legat de greutatea propriului său trup, dar visînd la o libertate nemărginită. Această tragedie a mormîntului era înţeleasă foarte bine de Michelangelo însuşi, care purta în minte marele proiect, dar era sortit să vadă săvîrşite doar cîteva fragmente ale visului său. Figuri ca „Sclavii" şi „Victoria", gîndite de Michelangelo, se asociau cu arcele de triumf şi cu mausoleele şi sarcofagele Romei antice. Asemănarea dintre *„Sclav legat"* (fig. 199) şi fiul mezin din grupul *Laocoon* (fig. 62, personajul din stînga) a fost pe drept cuvînt subliniată.

Ideea platonică a claustrării sufletului uman în legătura cărnii a fost continuată într-o versiune ulterioară a mormîntului. Întemniţarea spiritului de către materie este aproape completă în cazul acestor „Captivi". Inconştienţi, ferecaţi în cătuşele lor de piatră, ei se zbat, luptîndu-se să scape din strînsoarea mediului material. Starea lor de neterminare ne dă o idee interesantă despre metodele lui Michelangelo, care seamănă cu cele folosite în sculptura de relief. Statuile lui Michelangelo erau forme potenţiale ascunse în blocuri de marmură, aşteptînd mîna maestrului sculptor care să le dea viaţă. „Cel mai mare artist nu are nici o idee pe care să n-o cuprindă deja, în miezul său, blocul de marmură brută . . .", scrie Michelangelo într-un sonet, iar artistul-creator trebuie să descopere, „ascunsă în marmura tare din nord, figura

vie ce trebuie să ia naştere (Cu cît rămîne mai puţină piatră, cu atît creşte statuia)". Implicaţia neoplatonică este că sufletul omenesc se află încă întemniţat în trup şi poate fi adus la forma perfectă a unei fiinţe pure doar de mîna unei forţe creative superioare.

Moise (fig. 200) este singura statuie terminată de Michelangelo şi amplasată în monumentul lui Iuliu al II-lea. Atît Iuliu cît şi Michelangelo aveau acea trăsătură de *terribilità* încarnată în figura lui Moise. Iuliu era cunoscut drept *il papa terribile*, adică „papa cel puternic" sau „autoritar", plin de teama lui Dumnezeu. Michelangelo l-a conceput pe *Moise* ca personificare a unei voinţe puternice şi, în parte, ca portret idealizat al neîmblînzitului Iuliu care, în calitate de codificator al dreptului canonic, avea ceva în comun cu străvechiul legiuitor evreu. Moise e, de asemenea, personificarea forţelor primare — vulcanul uman gata să erupă de mînie virtuoasă, calmul dinaintea furtunii de indignare morală, „punctul mort" din centrul unui uragan emoţional, autorul acelor tunătoare interdicţii din Decalog, omul capabil să urce pe muntele Sinai spre a sta de vorbă cu Dumnezeu şi să revină pentru a cerceta întreaga omenire de pe scaunul de judecată. Agitaţia surdă ce străbate prin draperie, musculatura puternică a braţelor, inteligenţa dominantă a feţei, temperamentul aprig, torsiunile corpului care dă să se ridice — totul este caracteristic pentru stilul lui Michelangelo. Un detaliu interesant îl avem în irisurile sculptate ale ochilor, prin care — ca şi în cazul lui *David* (fig. 191) — artistul voia să redea o privire de hotărîre neabătută. Cînd dorea să exprime o calitate mai visătoare, blajină ori resemnată, ca la Madonele sale, el lăsa ochii neatinşi.

Michelangelo a lucrat într-o vreme cînd erau dezgropate şi admirate multe mostre remarcabile de sculptură antică. Comparaţiile erau aşadar inevitabile. Michelangelo, ca şi artiştii greco-romani, vedea în om pe stăpînul creaţiunii, dar mediul

 natural al omului nu i-a stîrnit niciodată inte-

resul. Opera lui timpurie, mai ales, este o afirmare a locului suprem ocupat de om în schema universală a lucrurilor. Lumea aceea era populată cu fiinţe asemeni zeilor aflate în culmea forţei lor fizice, pline de vitalitate, de puteri creatoare, de o năvalnică încredere în sine. Pe măsura ce arta lui se maturizează, bărbaţii şi femeile înfăţişate de el devin hăituiţi de tensiuni, îndoieli şi conflicte total neclasice. Spre deosebire de statuile antice, figurile lui, atunci cînd dau piept cu soarta, sînt înarmate cu tăria mentală şi morală ce dă speranţa victoriei finale. Depăşind astfel arta celor vechi, ca şi pe cea a vremii sale, nu numai prin măiestrie tehnică, dar şi prin forţă expresivă, el ajunge să fie privit de contemporani cu uimire şi veneraţie. Vasari, biograful lui, scrie: „Omul care poartă laurii tuturor epocilor, depăşindu-i şi eclipsîndu-i pe toţi ceilalţi, e divinul M. Buonarroti, suprem nu numai într-o artă, ci în toate trei deodată". Istoria nu a avut motive să infirme acest verdict.

PLAFONUL CAPELEI SIXTINE

Atunci cînd Michelangelo a fugit din Roma datorită frustrărilor ce se acumulau în legătură cu plănuitul mormînt al papei, Iuliu al II-lea a recurs la toate mijloacele, de la forţă la diplomaţie, pentru a-l aduce înapoi. Ştiind că are de-a face cu un geniu fără astîmpăr, Iuliu a găsit cîteva proiecte intermediare care să-l ţină pe artist ocupat pînă la rezolvarea tuturor problemelor legate de construirea mormîntului. Crezînd că e o sarcină ce va fi terminată rapid, el l-a pus pe Michelangelo să picteze plafonul Capelei Sixtine. Clădirea însăşi, al cărei acoperiş se poate vedea în dreapta, paralel cu nava bazilicii San Pietro (fig. 193), fusese construită de unchiul lui Iuliu, papa Sixtus al IV-lea (al cărui nume îl şi purta), cu destinaţia de capelă particulară a papilor. Interiorul este o încăpere dreptunghiulară de 13,4 × 40,2 m (fig. 201). Pereţii poartă fresce pictate de

cei mai buni artişti ai veacului al XV-lea, printre care florentinii Ghirlandaio (unul din maeştrii lui Michelangelo), Botticelli şi Perugino (maestrul lui Rafael). Deasupra frescelor, în pereţii laterali, sînt şase ferestre, iar deasupra se află un plafon în boltă cilindrică, la 21 m deasupra pardoselii, cu 585 m.p. de suprafaţă pe care urma s-o picteze Michelangelo.

Întregul plafon al capelei a fost conceput ca o compoziţie organică, motivată de un unic plan filosofic şi artistic (fig. 202). Iconografia este o fuziune între teologia tradiţională iudeo-creştină şi filosofia neoplatonică pe care Michelangelo o cunoscuse în zilele petrecute la curtea familiei Medici. Spaţiul se divide în forme geometrice — triunghiuri, cercuri, pătrate — care erau privite în filosofia lui Platon ca forme eterne ce dau indicii despre adevărata natură a universului. Urmează apoi o triplă împărţire în registre, unde joacă un anumit rol variaţia de intensitate a luminii. Cel mai de jos şi mai întunecat cuprinde opt timpane triunghiulare şi patru timpane de colţ, în formă de pandantivi. Al doilea este registrul intermediar, cuprinzînd tot spaţiul din afara timpanelor, cu excepţia porţiunii rezervate pentru cele nouă panouri centrale care, la rîndul lor, constituie registrul al treilea şi cel mai luminat.

Simbolic, aceste registre corespund celor trei stadii platonice — lumea materiei, lumea devenirii şi lumea fiinţei. Analogiile acestei triple diviziuni străbat toate aspectele gîndirii lui Platon. El împarte societatea, de pildă, în trei clase: cei care muncesc, oamenii liberi şi filosofii, reprezentate simbolic prin trei metale: bronz, argint şi aur. Fiecare strat social îşi are ţelul său caracteristic: dragostea de cîştig, cultivarea ambiţiei şi căutarea adevărului. Studiul era şi el împărţit în trei faze: ignoranţă, opinie, cunoaştere. Teoria lui Platon despre sufletul omenesc comportă şi ea o triplă împărţire în facultăţi apetitive, emoţionale şi raţionale, localizate în pîn-

tece şi, respectiv, piept şi cap. Dintre acestea doar

partea de raţiune, de intelect poate aspira la imortalitate.

Michelangelo aşază omul lipsit de inspiraţie la nivelul inferior, al timpanelor. În zona intermediară el pune pe prorocii Vechiului Testament şi pe sibilele păgîne, care cunosc divinitatea şi mijlocesc între om şi Dumnezeu. În secţiunea centrală sînt panourile ce descriu povestea omului în relaţia sa directă cu Dumnezeu; ele se văd, printre diviziunile arhitecturale, ca şi cum s-ar afla pe un plan mai cosmic. În loc să înceapă cu începutul şi să înainteze cronologic, ca în Cartea Facerii, Michelangelo concepe naraţiunea genezei în sens invers, similar cu înălţarea platonică a omului din starea sa cea mai de jos, înapoi, spre originea sa divină. În timpul acestei reveniri la Dumnezeu, sufletul, în temniţa sa trupească, ajunge treptat conştient de divinitate şi trece din starea finită în nemărginire, din robia materială în libertatea spirituală. Nemurirea, în acest sens, nu e răsplata unei existenţe pasive şi cucernice, ci izbînda finală a uriaşului efort întreprins de sufletul ce se luptă să iasă din întunericul ignoranţei spre lumina orbitoare a adevărului.

Cele opt timpane centrale ne relatează povestea sumbră a omenirii fără vedere care, precum spune evanghelistul Luca, „şade în întuneric şi în umbra morţii", aşteptînd lumina ce va să vină odată cu naşterea Mîntuitorului. În cele patru timpane de colţ sînt faptele de seamă ale unor eroi — bărbaţi şi femei — care au dobîndit izbăvirea pămîntească a neamului lor: David ucigîndu-l pe Goliat, Iudita decapitîndu-l pe Holofern, pedepsirea lui Haman prin Estera, Moise şi şarpele de bronz.

Cele de mai sus constituie o introducere la reprezentarea celor şapte profeţi evrei, care alternează cu cinci sibile păgîne, alcătuind un fel de cor ce prevesteşte mîntuirea. Sînt bărbaţi şi femei inspirate care, folosindu-şi raţiunea şi imaginaţia, devin mijlocitori între sfera umană şi cea divină. Ei se află plasaţi, ca atare, în afara tim-

panelor întunecate, într-o zonă unde lumina ia valori apropiate de cele din registrul central.

Sibila delfică este prima dintr-o serie (fig. 203). În tradiţia greacă şi în Platon ea era preoteasa lui Apollo la Delfi. În *Eneida* lui Vergiliu, cartea a VI-a, este descrisă ca o tînără femeie avînd darul profeţiei. Pradă freneziei divine, ea îşi întoarce capul spre vocea ce o inspiră. Deşi e îmbrăcată în veşminte greceşti, frumuseţea ei ne aminteşte de primele Madone ale lui Michelangelo (fig. 196).

Deasupra fiecăruia dintre profeţi şi sibile, încadrînd panourile centrale, se află aşa-numiţii *ignudi*, „tineri nuzi," de felul celor din figura 205. În tradiţia creştină aceste figuri ar fi fost redate ca îngeri, dar în cea platonică ele întrupează facultăţile raţionale ale profeţilor şi sibilelor, prin care omul se înalţă pînă la contemplaţia adevărului divin şi care îi permit să străbată distanţa dintre tărîmul material, pămîntesc, şi cel spiritual, ceresc. Astfel toţi profeţii şi toate sibilele au o singură figură dedesubt, desemnînd trupul, o pereche de nuduri în spatele lor, denotînd voinţa, şi un eroic *ignudo* ce personifică sufletul nemuritor. Aceste trei niveluri corespund concepţiei tripartite despre suflet a lui Platon, cu latura apetitivă, cea emoţională şi cea raţională. Aceste figuri simbolice au de asemenea un rol estetic în atenuarea contururilor aspre ale cadrului arhitectural. Adolescenţii nuzi susţin ghirlanda ce înconjoară panourile centrale şi de care sînt suspendate medalioanele pictate. Prin faptul că acoperă colţurile cadrelor şi prin postùrile lor, ei creează accentul diagonal necesar şi dau o varietate binevenită întregii compoziţii.

Prima dintre scenele redate în cele nouă panouri centrale este *Beţia lui Noe* (fig. 204). Ca şi în figurile de „Sclavi" pentru mormîntul papei Iuliu, pictura îl prezintă pe om în starea cea mai josnică, aflat pradă propriilor sale pofte trupeşti. Servitutea lui este simbolizată în stînga, unde îl putem vedea lucrînd pămîntul pîrjolit de soare. Deşi încă viguros fizic, spiritul îi e copleşit de

poftele cărnii. Fiii săi, adolescenţi în plenitudinea forţei lor fizice, par să descopere nu goliciunea tatălui lor, cum ne spune Biblia, ci soarta tragică a omului însuşi, care trebuie să muncească, să îmbătrînească şi să moară. Postura lui Noe ne aminteşte de vechii zei fluviali ai romanilor; în cazul de faţă, capul este lăsat pe piept într-un fel de presimţire a morţii. După această imagine a lui Noe căzut pradă instinctelor sale josnice, panoul următor înfăţişează Potopul, arătîndu-ne starea nefericită a omului copleşit de forţele naturii, asupra cărora el nu are nici o putere. În al treilea panou, *Jertfa lui Noe*, se subliniază dependenţa omului de Dumnezeu.

Urmează *Păcatul originar şi izgonirea din rai*, după care ultimele cinci panouri redau diferite aspecte ale naturii divine. În *Facerea Evei* Dumnezeu apare ca o figură patriarhală cuprinsă în faldurile mantiei sale. În *Facerea lui Adam* (pl. 25) Dumnezeu este înfăşat în cer, învăluit în mantie ca într-un nor, apropiindu-se de trupul inert al lui Adam. Forţa creatoare este aici focul divin ce fulgeră dinspre nor către pămînt. Corpul lui Adam este una cu stînca pe care se află, asemeni „Sclavilor" neterminaţi ce urmau să decoreze mormîntul papei Iuliu. Conform ideii platonice despre viaţă ca povară şi întemniţare, Adam se deşteaptă la existenţă mai curînd fără voie decît cu nerăbdare. Cu celălalt braţ Dumnezeu o ţine pe Eva, care şi aici seamănă cu tipurile de Madonă ale lui Michelangelo şi care priveşte cu teamă şi uimire la crearea lui Adam; degetele lui Dumnezeu arată spre Pruncul Iisus ce va veni, iar înapoia lui sînt capetele generaţiilor nenăscute de oameni.

În *Facerea Soarelui şi Lunii* chipul lui Dumnezeu devine personificarea principiului creator, iar în *Dumnezeu despărţind lumina de întuneric*, ultimul panou din serie, se atinge apogeul şi tărîmul fiinţei pure. Aici claritatea se naşte din haos, ordinea din vid, existenţa din inexistenţă, ideea din inconştienţă. Vei cunoaşte adevărul şi adevărul te va face liber, potrivit Scripturii; sau

cunoaşte-te pe tine însuţi, cum i-a spus lui Socrate oracolul din Delfi. Conceptul de divinitate progresase de la figura umană patriarhală din *Facerea Evei* spre spiritul cosmic din panourile intermediare, iar aici e văzut ca o abstracţie învolburată pe tărîmul fiinţei pure. Ţelul neoplatonic al reunirii sufletului cu divinitatea s-a realizat prin trecerea treptată de la robia timpanelor, prin viziunile profeţilor şi sibilelor şi, în sfîrşit, prin gradaţia scenelor narate spre lumina pură a cunoaşterii, pînă la punctul dizolvării în libertatea nemărginirii. În cuvintele lui Pico della Mirandola, omul „se retrage spre centrul propriei sale unicităţi, spiritul său fiind reunit cu Dumnezeu".

Ponderea expresiei artistice, a naraţiunii şi a sensului filosofic este susţinută integral de organizarea şi tratarea, de către Michelangelo, a celor peste 300 de figuri umane într-o varietate aparent infinită de poziţii. Folosirea culorilor este limitată de tehnică, şi pe măsură ce lucrarea avansa, preferinţa lui Michelangelo s-a îndreptat tot mai mult spre nuanţele de gri, care accentuează calitatea sculpturală, tridimensională a figurilor. Asemenea proiecte ample sînt aproape totdeauna lucrări ale unei şcoli, dar probele intrinseci ale frescelor, ca şi documentele, vădesc că Michelangelo a pictat totul singur, ajutoarele sale făcînd doar operaţiile pregătitoare.

Deşi mai tîrziu el a revenit la Capela Sixtină pentru a picta *Judecata de apoi* pe peretele altarului (fig. 201) şi a lucrat la un alt grup pentru Capela Paulină din Vatican, Michelangelo nu şi-a mai putut redobîndi nicodată optimismul năvalnic şi forţa creatoare din prima lucrare. Efectul plafonului Capelei Sixtine este azi, ca şi pentru contemporanii lui Michelangelo, de revelaţie a unuia din adevărurile eterne. Această operă uluitoare, creată la apogeul puterii create a artistului, se constituie prin compoziţie ca unul dintre cele mai înalte piscuri ale artei occidentale.

Pe cînd Michelangelo picta plafonul Capelei

 Sixtine, Rafael, un contemporan mai tînăr, lucra

la frescele din palatul Vatican. În *Şcoala din Atena*. Rafael ne prezintă o filosofie vizuală completă, care îl plasează, alături de Michelangelo, printre relativ puţinii artişti-cărturari. Fresca lui Rafael este plină de complexităţi intelectuale şi picturale. Totuşi, prin lărgirea spaţiului afectat decorului şi amplasarea iscusită a figurilor, ca şi prin raporturile create între acestea sau între ele şi arhitectură, el obţine o pictură clară, neaglomerată. Ca membri ai unui cerc filosofic ce urmărea reconcilierea opiniilor lui Platon şi Aristotel, Rafael şi amicii săi susţineau că orice problemă pusă de Platon poate fi transformată într-o teză aristotelică şi invers — diferenţa principală fiind aceea că Platon se exprimă în imagini poetice, iar Aristotel foloseşte limbajul analizei raţionale. Cei doi filosofi, „care sînt de acord în fond, deşi diferă în cuvinte", se află plasaţi de ambele părţi ale axei centrale a frescei, cu punctul de fugă între ei. Cartea ţinută în mînă de Platon este *Timaios*, filosoful arătînd spre cer, pentru a sublinia punctul său de vedere idealist; Aristotel ţine în mînă *Etica*, iar prin gestul său orientat spre pămînt el arată că se preocupă mai mult de lumea reală, practică.

În sala spaţioasă, care ne aminteşte remarca poetului roman Lucreţiu despre „templele înălţate de filosofie", diferitele şcoli de gîndire discută sau adîncesc ideile emise de cele două personaje centrale. Pe partea lui Platon, o nişă conţine statuia lui Apollo, protectorul poeziei; pe partea lui Aristotel se află statuia Atenei, zeiţa raţiunii. Această împărţire a figurilor centrale afectează întreaga pictură, filosofii metafizicieni găsindu-se în jumătatea dominată de Platon, iar cercetătorii lumii fizice desfăşurîndu-şi activitatea în cea a lui Aristotel. Ei alcătuiesc grupuri corespunzînd curentelor divergente dinăuntrul principalelor două diviziuni, şi duc disputele lor pînă la încheierea logică. Figura lui Platon este considerată a fi un portret idealizat al lui Leonardo da Vinci, iar în grupul din dreapta jos Rafael a zugrăvit pe prietenul său, arhitectul Bra-

mante, sub chipul lui Arhimede demonstrînd pe tăbliţă o teoremă geometrică. În extremitatea dreaptă Rafael şi-a lucrat autoportretul în profil, lîngă prietenul şi colaboratorul său, pictorul Sodoma. În *Şcoala din Atena* ca ansamblu pictural artistul sesizează atmosfera intelectuală şi însufleţirea cu care erau discutate ideile Renaşterii. Prin gruparea şi amplasarea figurilor, ca şi prin atitudinile, atributele şi gesturile lor, Rafael ne oferă un comentariu mult mai clar asupra gîndirii complexe a vremii sale decît întortocheatele tratate filosofice ale epocii. A picta asemenea abstracţii metafizice, a le conferi o formă plastică, este un triumf al gîndirii limpezi şi al organizării logice, iar posterităţii i s-a dat şansa de a avea această imagine sinoptică a umanismului Renaşterii prin ochii unui artist de mare profunzime.

DOMUL DE LA SAN PIETRO

Temelia noii bazilici San Pietro (fig. 193) fusese pusă încă din 1506, cînd Michelangelo începea elaborarea planurilor pentru mormîntul papei Iuliu. În anii furtunoşi ce au urmat progresele au fost relativ mici, cu toată succesiunea de arhitecţi străluciţi ce au lucrat aici. Michelangelo, la fel ca predecesorul său Bramante, prefera tipurile de biserică în plan central preconizate de Brunelleschi şi Alberti. Proiectul acestuia din urmă prevedea însă o cupolă scundă, după modelul Panteonului, dar cu baza în peristil şi cu o lanternă la partea superioară. Michelangelo a acceptat planul în cruce greacă al lui Bramante, cu cîteva modificări proprii (fig. 206), dar se gîndea la o cupolă mai semeaţă deasupra locului atribuit prin tradiţie mormîntului Sfîntului Petru. Această cupolă urma să aibă proporţii atît de monumentale, încît nu numai să unifice spaţiile interioare şi masele exterioare ale clădirii, dar şi să servească drept culminare a energiei liturgice, religioase şi artistice a lumii catolice şi simbol al creştinătăţii.

Cea dintîi problemă a lui Michelangelo era de ordin inginerese: să afle dacă zidăria poate susține o asemenea cupolă. Răspunsul a fost negativ, și el a trebuit să întărească masiv cei patru stîlpi principali. S-au folosit apoi pandativi pentru racordare, putîndu-se astfel trece la înălțarea tamburului. Între timp Michelangelo a realizat o mare machetă a cupolei, pentru a putea fi construită, eventual, de alții. După ce s-au încheiat toate operațiile preliminare, Michelangelo a mai trăit doar atît, cît să vadă tamburul terminat. Cupola (fig. 208) a fost ridicată după moartea artistului, fără schimbări esențiale, de către doi din asociații lui. Fără consecințele Conciliului de la Trento și ale Contrareformei s-ar fi putut termina și biserica de tip central a lui Michelangelo. Noul spirit de conformism religios respingea însă orice forme care puteau fi socotite păgîne, și s-a pornit un val de reacțiune în favoarea întoarcerii la forma tradițională de cruce latină. În prima parte a veacului al XVII-lea, Carlo Maderno a întreprins alungirea navei și proiectarea fațadei (fig. 193, 207). Sub aspect liturgic, noua navă asigura spațiul necesar pentru un număr sporit de credincioși; sub aspect istoric, ea cuprindea toată suprafața ocupată cîndva de bazilica lui Constantin, demolată pentru a face loc noului edificiu; estetic însă, proporțiile aveau de suferit, iar efectul de culminație al marii cupole era diminuat. Scara de dimensiuni a interiorului fusese de fapt stabilită prin uriașii stîlpi al lui Michelangelo, de sub cupolă, iar Maderno a trebuit să continue la aceleași proporții. Bolțile se înalță la peste 45 m deasupra pavimentului, iar enormul interior are o arie de aproape 21 000 m.p.

Exteriorul bisericii proiectate de Michelangelo poate fi văzut cel mai bine dinspre absidă, iar interiorul de sub cupolă, unde ne apare în forma compactă, unificată pe care o dorise el. Dinspre absidă, unde alungirea navei nu mai are efect vizual, bazilica se vede (fig. 208) în linii mari așa cum o proiectase Michelangelo. Din acest punct de observație favorabil, clădirea însăși ne apare

ca un mare podium menit să susțină enorma suprastructură. De la nivelul solului pînă la baza cupolei este o înălțime de circa 76 m. Adăugînd cupola, pînă în vîrful lanternei, obținem o înălțime totală de aproape 138 m. Contemporane cu răspîndirea Contrareformei și cu exploatarea comercială și colonizarea Lumii Noi, bazilica San Pietro și enorma ei cupolă au avut o influență considerabilă asupra arhitecturii bisericești de mai tîrziu (fig. 293—296) și asupra unor edificii laice de felul Capitoliului din Washington, sau al clădirilor legislative din alte state ale S.U.A.

JOSQUIN DES PRÉS ȘI CORUL CAPELEI SIXTINE

„Știu foarte bine că la vremea sa Ockeghem a fost, ca să spunem așa, primul redescoperitor al muzicii, care atunci era ca și moartă, tot așa cum Donatello a redescoperit sculptura; și că despre Josquin, elevul lui Ockeghem, s-ar putea spune că a fost o adevărată minune a naturii în muzică, la fel cum Michelangelo Buonarroti al nostru a fost în arhitectură, pictură și sculptură; căci după cum Josquin n-a fost încă întrecut în compozițiile lui, tot astfel Michelangelo se înalță singur, fără pereche, printre toți cei ce au practicat aceste arte; și unul și celălalt au deschis ochii tuturor oamenilor care se bucură de aceste arte, acum și pentru viitor". Iată ce scria un istoric literar florentin într-o carte despre Dante publicată în anul 1567. Josquin des Prés, la care se referea, era deci încă privit, la aproape o jumătate de secol după moarte, ca un artist comparabil cu Michelangelo. Nici nu se putea o laudă mai mare din partea unui florentin. Distinsul teoretician Glareanus scria că opera lui Josquin este „arta perfectă la care nu se mai poate adăuga nimic și după care e de așteptat doar declinul".

Așa-numita *ars perfecta*, „arta perfectă", se baza pe presupunerea tipică pentru Renaștere că în antichitate artele avuseseră o mare dezvoltare,

decăzînd apoi în evul mediu și fiind redescoperite ulterior, în epoca — pe atunci — modernă. Citatul de mai sus este o aplicare critică la arta muzicală a acestei doctrine a perfecțiunii redobîndite. Italienii, fie la ei acasă, fie peste hotare, se mîndreau foarte mult cu realizările propriilor lor arhitecți, sculptori și pictori, dar admiteau fără rezerve supremația compozitorilor din Nord. Răspîndirea muzicii polifonice nordice data din vremea în care papii cunoscuseră această muzică, la Avignon. Mai tîrziu ea a avut ca rezultat întemeierea acelei Cappella Sistina în 1473, dominată de muzicanți flamanzi, burgunzi și francezi, a căror influență s-a extins, de acolo, asupra întregii lumi creștine. Începînd de atunci, iscusința acestor artiști în folosirea contrapunctului a devenit criteriul perfecțiunii muzicale.

Sub papa Sixtus al IV-lea, muzica bisericească își schimbase rolul, de modest auxiliar al liturghiei, ajungînd să ocupe o poziție de mare importanță. Grandoarea ritualului liturgic romano-catolic cerea o muzică pe măsura sa. Datorită gustului predominant al epocii, cîntăreți din marile centre muzicale Anvers, Liège și Cambrai se îmbulzeau la Roma, căutîndu-și norocul. Cea mai mare cinste era o numire în corul Capelei Sixtine, care cînta atunci cînd serviciul religios era oficiat de însuși papa. Alegerea coriștilor se făcea după criterii foarte stricte; numărul lor varia între 16 și 24, cu excepția pontificatului lui Leon X — mare iubitor de muzică — cînd a ajuns la 36. Se cînta pe patru voci: suprano (băieți), alto, tenor și bas (bărbați); de regulă, execuția era *a cappella*, adică fără acompaniament instrumental, procedeul fiind relativ neobișnuit în acea vreme. Calitatea corului o putem deduce din lista oamenilor de seamă care și-au făurit reputația ca membri ai lui. Arhivele conțin numeroase mise, motete și psalmi compuși de Josquin des Prés în timpul activității lui acolo, între 1486 și 1494. Palestrina, care deprinde fluența contrapunctică de la Josquin, a devenit membru al corului în 1551 și ulterior a adus formația pe culmile perfecțiunii tehnice.

În compozițiile lui Josquin nu se mai găsesc nici intervalele dure, searbede ale polifoniei gotice, nici vreo urmă de asprime în conducerea vocilor. El permite apariția disonanțelor doar pe timpii neaccentuați sau ca întîrzieri pe cei accentuați. Ritmurile și formele lui se bazează pe o simetrie strictă și pe proporții de o regularitate matematică. Scriitura se caracterizează prin preferința curentă a nordicilor pentru imitație canonică și alte structuri contrapunctice complexe. Aceste procedee sînt însă deplin stăpînite, iar remarcabila tehnică componistică a lui Josquin nu stînjenește deloc valorile expresive. Muzicianul cunoștea bine toate formele muzicale ale Renașterii, excelînd, poate, în motet și în cîntecul laic executat solo sau coral. La Roma, unde talentul său deosebit se îmbină cu căldura și fluența lirismului italian, Josquin și-a îndulcit muzica, realizînd un stil de o incomparabilă frumusețe, claritate formală și puritate expresivă. *Ave Maria*, un motet pentru patru voci compus de Josquin, este o admirabilă ilustrare a artei lui.

La fel ca grupul *Pieta* al lui Michelangelo, acest motet este perfect închegat ca formă, cu linii melodice bogate și grațioase, dezvăluind înclinația lui Josquin către imitație canonică între voci și suavitatea conturului, născută din mișcarea gradată a melodiei. El tratează toate cele patru voci cu imparțialitate și echilibru, dar preferă să le grupeze în perechi, spre a asigura transparența țesăturii și inefabila puritate a sunetului. Culori mai sumbre ale paletei emoționale a lui Josquin pot fi găsite în misele sale funebre și în psalmul *De profundis*.

Epocile ulterioare au văzut în opera lui Michelangelo o sinteză a Renașterii și începuturile stilului baroc. Locul lui Josquin este mai modest, iar dacă el s-a bucurat de apreciere universală ca fiind cea mai mare conștiință muzicală din prima parte a veacului al XVI-lea, însăși perfecțiunea artei lui prevestea că ea e sortită să devină arhaică. Moștenirea lui Josquin a fost preluată de mai mulți compozitori din generația următoare, care i-au

dus arta pînă la concluzia logică. Muzica lui Palestrina este, poate, mai potrivită scopurilor religioase, dar el rămîne inferior lui Josquin sub raportul inspirației, invenției și profunzimii expresive. Victoria a dus stilul în Spania, William Byrd în Anglia, iar prin operele lui Philippe de Monte și Orlando di Lasso el s-a răspîndit în Franța și Germania. În secolul al XVII-lea, deși încă mai era studiat, el a început să fie numit „stilul antic", în contrast cu muzica barocă, compusă în stilul modern. Cu toate limitările ei, arta lui Josquin nu a fost niciciînd depășită. Chiar și azi ea este privită ca ideală pentru muzica bisericească.

IDEILE: UMANISMUL

Umanismul florentin și ecourile lui romane s-au datorat unei reconsiderări a valorilor antichității greco-romane, unei încercări de a reconcilia formele păgîne cu practicile creștine, dorinței de a reabilita filosofia platonică și de a o reinterpreta pe cea aristotelică, și, mai ales, redescoperirii lumii și a omului. Umanistul din vremea Renașterii nu era în primul rînd înclinat spre religie ori știință. El tindea să înlocuiască autoritatea Bibliei și a dogmelor bisericești cu cea a scriitorilor clasici respectați. Privind înainte, el găsea precedente mai potrivite și mai convingătoare în civilizația Greciei și a Romei, decît în trecutul medieval imediat. Lorenzo de'Medici, bunăoară, găsește o nouă orientare pentru cîrmuirea seculară în *Statul* lui Platon; Machiavelli, o nouă metodă de scriere a istoriei la Tucidide; iar Bramante, o nouă adaptare a templului greco-roman pentru uzul cultului creștin.

Tempietto (fig. 209), construit de Bramante, este o reînviere conștientă a edificiilor cultice rotunde din antichitate (fig. 81, 82). Acest templu miniatural, ridicat la începutul veacului al XVI-

lea, a devenit manifestul arhitectonic al Renașterii romane, la fel cum capela Pazzi a lui Brunelleschi (fig. 172—174) fusese manifestul Renașterii florentine din veacul al XV-lea. Amplasat în curtea închisă a bisericii San Pietro in Montorio, Tempietto se înalță, ca un relicvariu sculptat, pe locul unde tradiția spune că a fost răstignit Sfîntul Petru. Ca ordin de arhitectură Bramante a ales simplul dar monumentalul doric roman. El aderă la principiul clasic al modulului, în virtutea căruia toate părțile clădirii sînt multipli sau fracțiuni ale unității de măsură fundamentale. De asemenea el promovează simțul echilibrului și al proporțiilor, egalizînd înălțimea și lățimea parterului cu cele ale etajului. Ornamentația e sobră, singurul element decorativ formal fiind friza dorică, în care triglife regulate alternează cu metope avînd ca ornament scoici. Mai presus de toate, Bramante voia să demonstreze coeziunea și soliditatea planului central sub coroana unificatoare a unei cupole. Ulterior, cînd papa Iuliu al II-lea i-a încredințat proiectarea noii bazilici San Pietro, Bramante a căpătat prilejul de a construi la scară monumentală. Și aici el se inspiră din antichitate, și se spune că ar fi declarat: „Voi așeza Panteonul peste bazilica lui Constantin".

Umaniștii preferau versiuni mai pure ale formelor de artă clasică adaptărilor ce apăruseră în mileniul scurs între căderea Romei și propria lor epocă. Membrii cercurilor umaniste florentine învățau să citească și să vorbească greaca veche sub îndrumarea unor dascăli greci. Ficino traducea dialogurile lui Platon, Poliziano îl traducea pe Homer din originalul grec în italiană și scria tratate în latină despre teoria poetică și muzicală a vechilor greci. Alți cărturari catalogau și redactau cărți pentru biblioteca familiei Medici, în timp ce Squarcialupi aduna compozițiile muzicale din secolul anterior. Interesul pentru catalogări, redactări, traduceri și comentarii se manifesta cu atîta entuziasm, încît aproape înăbușea creația literară originală. Latina cărturarilor renascentiști era ci-

ceroniană, nu cea medievală, pe care ei o consi-

derau degradată. Arhitecții îl citeau pe Vitruviu și preferau bisericile de tip central, modelate după Panteon, formei de bazilică dreptunghiulară ce se dezvoltase de-a lungul secolelor. Ei au reînviat ordinele și proporțiile arhitecturale clasice într-o formă mai apropiată de cea originală. Motivele decorative se obțineau direct de pe sarcofagiile, reliefurile și gliptica de proveniență antică. Sculptorii au reafirmat potențialitățile nudului, care la Michelangelo devine principalul vehicul expresiv al artei sculpturale. Pictorii, lipsiți de modele care să fi supraviețuit timpului, foloseau subiecte mitologice și descrieri literare ale unor opere antice.

Muzicienii reinterpretau gîndirea muzicală grecească, unii făcînd încercări concrete de a aplica teoriile expuse în tratatul de muzică al lui Euclid. Afirmația grecilor că arta imită natura era universal acceptată, dar în arhitectură și muzică acest lucru trebuia înțeles în sensul general al naturii ca sistem regulat, ordonat, supus unor legi și proporții matematice. Josquin des Prés era salutat ca un Orfeu modern ce redobîndise arta perfectă, acum pierdută, a celor vechi — deși grecii s-ar fi mirat de stilul lui muzical. Admiratorii mai puțin entuziaști ai lui Josquin arătau că pomii și pietrele nu se dovedeau gata să-l urmeze, ca în cazul autenticului Orfeu. Arta lui totuși — ca și a lui Michelangelo — era considerată de umaniști drept o cale de întoarcere spre paradisul clasic.

Atît Botticelli cît și Michelangelo urmăreau să creeze opere în spiritul neoplatonic. Obîrșia literară a picturilor botticelliene *Alegoria primăverii* (celebra *Primăvară*), *Nașterea Venerei* (fig. 189) și *Venera și Marte*, poate fi găsită, prin poezia contemporanului său Poliziano, în poeții latini Lucrețiu și Horațiu. Strămoșul lor filosofic este însă Platon, cu al său *Banchet*, în care tratează despre natura dragostei și a frumuseții. Omul, potrivit teoriei lui Platon, a băut din apa uitării și și-a uitat originea divină. Îndrăgostindu-se de o persoană frumoasă, el își amintește de afinitatea sa naturală pentru frumos. De la atracția fizică și frumusețea efemeră, el ajunge la re- 372

flecții despre frumusețea durabilă a adevărului și, în sfîrșit, la contemplarea realităților eterne ale frumuseții, adevărului și bunătății absolute. Venera este, desigur, imaginea acestei frumuseți transcedente, iar de ea te poți apropia prin iubire. Eternul feminin, așa cum îl va spune mai tîrziu Goethe, în versurile finale din *Faust*, ne atrage necontenit înainte. Platon al lui Michelangelo era însă Platon din *Timaios*, care vorbește despre crearea lumii de către Demiurg, despre natura metafizică a sufletului omenesc și despre regăsirea cu Dumnezeu. Spre deosebire de fragilul vis de frumusețe botticellian, Michelangelo are o viziune virilă asupra însuși procesului creator. Cînd Botticelli a căzut sub influența aprigului Savonarola, care tindea să reînvie medievalismul, el și-a regretat păgînismul și s-a ocupat numai de pictura religioasă. Botticelli n-a încercat niciodată să îmbine păgînismul cu creștinismul, așa cum făcea Michelangelo, ele rămînînd în cazul lui separate și incompatibile. Michelangelo, pe de altă parte, avea un intelect capabil să absoarbă abstracțiile platonice, un imbold irezistibil de a-și exprima ideile și capacitatea artistică de a le transforma în forme vizuale frapante. Dar glasul lui Savonarola i-a vorbit și lui cu tărie și, în mintea sa morocănoasă, Michelangelo era sortit să se lupte cu cele două filosofii fundamentale ireconciliabile pentru tot restul vieții. Leonardo da Vinci, dimpotrivă, a păstrat temele religioase ale picturii sale (fig. 210) și cercetările sale științifice (fig. 211) în sertare intelectuale diferite.

Madonele lui Michelangelo ne dezvăluie unitatea dintre frumusețea fizică și cea eternă; *Moise* al său îmbină forța morală a omului cu bunătatea eternă; iar compozițiile sale organice îmbină adevărul trecător cu adevărul etern. Triplele diviziuni, simbolizînd etapele parcurse de suflet pe calea eliberării din mormîntul trupesc și a reunirii cu Dumnezeu sînt o preocupare permanentă a lui. Chiar și în cadrul formelor arhitecturale abstracte de la San Pietro, pilaștrii sînt „sclavii" în- 373
temnițați sub greutatea poverii materiale ce tre-

buie să o susţină, pe cînd deasupra se înalţă semeaţa cupolă în desăvîrşirea geometrică a formei ei circulare, simbolizînd paradisul pe care omul l-a pierdut şi pe care trebuie, cumva, să-l recîştige. Întreaga clădire e astfel concepută ca un sistem organic de împingeri şi tensiuni ascendente, culminînd într-un dom ce se ridică spre tărîmul divin, dizolvîndu-se finalmente în libertatea infinitului.

CRONOLOGIE / Roma, sfîrşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea

Istorie generală

1471— 1527 Apogeul artei şi umanismului renascentist la Roma
1471— 1484 Papa Sixtus al IV-lea (della Rovere)
1473— 1480 Construcţia Capelei Sixtine
1481— 1482 Rosselli, Ghirlandaio, Botticelli, Perugino, Signorelli, Pinturicchio şi Piero di Cosimo pictează frescele de pe pereţii laterali ai Capelei Sixtine
1484— 1492 Papa Inocenţiu al VIII-lea (Cibò)
1486— 1492 Josquin des Prés activează în corul Capelei Sixtine
1492— 1503 Papa Alexandru al VI-lea (Borgia)
1493— 1506 Săpături dau la iveală fresce şi statui romane antice: *Apollo Belvedere*, grupul *Laocoon*
1496— 1501 Michelangelo se află la Roma, lucrînd *Bachus* şi *Pietà*
1503— 1513 Papa Iuliu al II-lea (della Rovere)
1505 Michelangelo începe să lucreze la mormîntul papei Iuliu
1506 Bramante începe construcţia noii bazilici San Pietro; vechea bazilică este demolată
1508— 1512 Michelangelo pictează plafonul Capelei Sixtine. Rafael pictează fresce în palatul Vatican
1512 Ia fiinţă corul Capelei Giulia
1513— 1516 Leonardo da Vinci se află la Roma

1513— 1521 Papa Leon al X-lea (de' Medici)
1515 Ariosto scrie *Orlando furioso*
1517 În Germania începe Reforma protestantă, prin afişarea celor 95 de teze ale lui Luther
1521 Excomunicarea lui Luther
1523— 1534 Papa Clement al VII-lea (de' Medici)
1523 Michelangelo lucrează la mormintele familiei Medici în Florenţa
1527 Roma este prădată de împăratul Carol Quintul; Clement al VII-lea este închis
1528 Se publică *Curteanul* lui Castiglione
1532 Se publică *Principele* lui Machivelli
1534— 1549 Papa Paul al III-lea (Farnese)
1534 Biserica anglicană se separă de Roma. Începe reacţia la umanismul renascentist
1535— 1541 Michelangelo pictează *Judecata de apoi* în Capela Sixtină
1542 Michelangelo pictează fresce în Capela Paulină
1547 Michelangelo este numit arhitect la San Pietro
1550 Vasari publică *Vieţile celor mai iluştri arhitecţi, pictori şi sculptori italieni de la Cimabue pînă în zilele noastre*
c.1550 Philippe de Monte la Roma
1551 Orlando di Lasso la Roma
1564 Moare Michelangelo

Arhitecţi

c.1444— 1514 Donato Bramante
1475— 1564 Michelangelo Buonarroti
1556— 1629 Carlo Maderno

Sculptori

1460— 1529 Andrea Sansovino
1475— 1564 Michelangelo Buonarroti
1500— 1571 Benvenuto Cellini
c.1524— 1608 Giovanni da Bologna

Pictori

c.1441— 1523 Luca Signorelli
c.1450— 1523 Perugino
1452— 1519 Leonardo da Vinci
1454— 1513 Bernardo Pinturicchio
1475— 1564 Michelangelo Buonarroti
1483— 1520 Rafael Sanzio

Scriitori

1474— 1533 Ludovico Ariosto
1478— 1529 Baldassare Castiglione
1483— 1531 Martin Luther
1511— 1574 Giorgio Vasari
1544— 1595 Torquato Tasso
1548— 1600 Giordano Bruno

Muzicieni

c.1445— 1521 Josquin des Prés
c.1521— 1603 Philippe de Monte
1525— 1594 Giovanni da Palestrina
c.1532— 1594 Orlando di Lasso

Cuprins

Prefața autorului 5

Partea I. LUMEA ANTICĂ

1. GENEZA ARTELOR 11
Impulsul creator *11* Începuturi din epoca de piatră *13*. Arta Egiptului antic *17*. Dinamica istoriei *20*. Cronologie *28*

2. STILUL ELENIC 30
Atena, secolul al V-lea î.e.n. *30*. Arhitectura *34*. Sculptura *44*. Teatrul *52*. Muzica *58*. Ideile *64*. Cronologie *81*.

3. STILUL ELENISTIC 84
Pergam, secolul al II-lea î.e.n. *84*. Arhitectura *87*. Sculptura *91*. Picturi, mozaicuri, arte minore *100*. Muzica *104*. Ideile *109*. Drumul spre Roma *118*. Cronologie *119*

4. STILUL ROMAN 121
Roma, secolul al II-lea e.n. *121*. Arhitectura *124*. Sculptura *134*. Muzica *139*. Ideile *142*. Cronologie *149*.

Partea a II-a. PERIOADA MEDIEVALĂ

5. STILUL PALEOCREȘTIN ROMAN ȘI STILUL BIZANTIN 152
Ravenna, sfîrșitul secolului al V-lea și începutul secolului al VI-lea *152*. Arhi-

tectura şi mozaicurile *154*. Sculptura *167* Muzica *172*. Ideile *177*. Cronologie *183*.

6. STILUL ROMANIC MONASTIC . . . 186
Mănăstirea din Cluny, sfîrşitul secolului al XI-lea şi începutul secolului al XII-lea *186*. Arhitectura *189*. Sculptura *196*. Pictura şi alte meşteşuguri monastice *200* Muzica *203*. Ideile *209*. Cronologie *218*

7. STILUL ROMANIC FEUDAL . . . 220
Cucerirea normandă şi Tapiseria de la Bayeux *220*. Cîntecul lui Roland *225*. Arta menestrelilor *229*. Arhitectura normandă *232*. Ideile: feudalismul *235*. Cronologie *241*.

8. STILUL GOTIC 243
Île-de-France, sfîrşitul secolului al XII-lea şi secolul al XIII-lea *243*. Arhitectura Catedralei din Chartres *248*. Sculptura Catedralei din Chartres *255*. Vitraliile de la Chartres *262*. Muzica perioadei gotice *266* Ideile *272*. Cronologie *280*.

Partea a III-a. RENAŞTEREA

9. STILUL RENAŞTERII ITALIENE TIMPURII
Vedere de ansamblu asupra Italiei, secolul al XIV-lea *282*. Bazilica San Francesco din Assisi *285*. Viaţa Sfîntului Francisc redată în fresce *286*. Înainte şi după marea ciumă *290*. Muzica şi literatura *295* Ideile *303*. Cronologie *312*

10. STILUL RENAŞTERII FLORENTINE . 314
Florenţa, secolul al XV-lea *314*. Capela Pazzi şi Palatul Medici-Riccardi *319* Sculptura *321*. Pictura *326*. Poezia şi muzica *334*. Ideile *337*. Cronologie *347*.

11. STILUL RENAŞTERII ROMANE . . . 350
Roma, începutul secolului al XVI-lea *350*. Sculptura *353*. Plafonul Capelei Sixtine *358*. Domul de la San Pietro *365*. Josquin des Prés şi Corul Capelei Sixtine *367*. Ideile: umanismul *370*. Cronologie *374*.